ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ
ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ

ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರ ಪಡಿಸಿದ ನಿಬಂಧ

ಮಾಧವ ಪೆರಾಜೆ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಡಾ. ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು, ಭಾಷಾಭಿವೃದ್ಧಿ ವಿಭಾಗ,
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

ಭಾಷಾನಿಕಾಯ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.
೧೯೯೯

47

ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ
ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ

ಪಿ.ಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರ ಪಡಿಸಿದ ನಿಬಂಧ

ಮಾಧವ ಪೆರಾಜೆ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು, ಭಾಷಾಭಿವೃದ್ಧಿ ವಿಭಾಗ.
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

ಭಾಷಾನಿಕಾಯ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.
೧೯೯೯

ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ
ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ

ಪಿ.ಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರ ಪಡಿಸಿದ ನಿಬಂಧ

ಮಾಧವ ಪೆರಾಜೆ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು, ಭಾಷಾಭಿವೃದ್ಧಿ ವಿಭಾಗ.
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

ಭಾಷಾನಿಕಾಯ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.
೧೯೯೯

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ದೃಢೀಕರಣ

ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ : ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬೀ ಅಧ್ಯಯನ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಶ್ರೀ ಮಾಧವ ಪೆರಾಜೆ ಇವರು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯಕ್ಕೆ ಸಾದರ ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ನಿಬಂಧವು ಇಡಿಯಾಗಿಯಾಗಲೀ, ಬಿಡಿಯಾಗಿಯಾಗಲೀ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಮೂಲಕ ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಭಿವೃದ್ಧಿ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ
(ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು)

ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ : ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬೀ ಅಧ್ಯಯನ ನಿಬಂಧವನ್ನು ನಾನು ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಇವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯಕ್ಕೆ ಸಾದರ ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ನಿಬಂಧವು ಇಡಿಯಾಗಿಯಾಗಲೀ, ಬಿಡಿಯಾಗಿಯಾಗಲೀ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಮೂಲಕ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಮಾಧವ ಪೆರಾಜೆ

ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

ದಿನಾಂಕ : ೪. ೧೦. ೧೯೯೯

One should meditate upon all of the following together: writing as the possibility of the road and of difference, the history of writing and the history of the road, of the rupture, of the via rupta, of the path that is broken, beaten, fracta, of the space of reversibility and of repetition traced by the opening, the divergence from, and the violent spacing, of nature, of the natural, savage, salvage, forest.

- Jacques Derrida

ಸರ್ವಜ್ಞರಾದರು ಸಲುಗೆ ಬಿನ್ನಪವ

ಮಹಾವಿಷ್ಣುವಿನ ಹತ್ತನೆಯ ಅವತಾರದ ಅನಂತರದ ಅವತಾರ ಯಾವುದು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಈಗ ಉತ್ತರ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಕಾಲ ಬಂದಿದೆ. ಲೋಕೋದ್ಧಾರದ ಸಲುವಾಗಿ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿದರೂ ಸಮಸ್ಯೆ ಪರಿಹಾರವಾಗದೆ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಅವತಾರವಾಗಿ ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ (social scientist) ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆ 'ವಿಶ್ವರೂಪ'ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ತಾನೇ ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಗಳೆಲ್ಲ ಈಗ ಲೋಕೋದ್ಧಾರದ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು. ಅದು ಕಾರಣವಾಗಿ ಈಗ ಯಾವುದೇ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ (ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ) ಸಮುದಾಯಮುಖೀ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಮುಖೀ, ಇತ್ಯಾದಿ ಅವಧಾರಣೆಗಳು ಕಾಣುತ್ತಿವೆ. ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿರುವವರೆಲ್ಲ ತಮಗೆ ತಾವೇ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ ಎಂಬ ಶಿಲುಬೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು, ವಿಲವಿಲ ಒದ್ದಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಲವಿಲ ಒದ್ದಾಟವೇಕೆಂದರೆ ಅವರು ಯಾವ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ, ಕ್ರಾಂತಿಗಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಗೋಳು ಹೊಯ್ಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವರೋ ಅದು ಕೇವಲ ಹಗಲುಗನಸು ಎಂದು ಅವರಿಗೇ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾರಿಗಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು, ಅಧ್ಯಯನಗಳು ತಲುಪಬೇಕು ಎಂದು ಬಯಸಲಾಗುತ್ತದೋ ಆ ಜನ ಸಮುದಾಯ ಇವರ ಮಾತನ್ನೇಕೆ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ? ಅವರಿಗೆ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು, ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಮಾತೇ ಪಥ್ಯವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಅಧಿಕಾರವಿರುವುದು? ಹಾಗಿರುವಾಗ 'ಎಳೆಗುರುಂ ಎತ್ತಾಗದೇ, ಮಿಡಿಪಣ್ಣಾಗದೇ' ಎಂದು ತನಗೆ ತಾನೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಮಾತನ್ನು ಯಾರು ತಾನೇ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ?

ಈ ಅನುಮಾನವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಭಾಷೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ಸಾರಭೂತವಾಗಿ ಅವಾಹಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಈ ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನದ 'ಕಾಕದೃಷ್ಟಿ' ಬೀಳುತ್ತಿದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಾಯನಗಳನ್ನೂ 'ಉಪಯೋಗ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ದ ಮೂಲಕವೇ ಮೌಲ್ಯಮಾಪ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಅಪಾಯಕಾರಿ-ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರೆ ಪ್ಲೇಟೋನ ಭೂತ ಎದುರಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ - ಮನುಷ್ಯ ಮನುಷ್ಯರೆಲ್ಲರನ್ನು ನೀನು ಏಕೆ ಹುಟ್ಟಿರುವಿ- ಎಂದು ಮೂದಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನಗಳ ಕಾಕದೃಷ್ಟಿ ಇಂದು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಇಲ್ಲದ ಈ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಈ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಜಾಕ್ಯೂಸ್ ಡೆರಿಡಾನ of Grammatology ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಗಾಯತ್ರಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮುನ್ನುಡಿ (preface) ಬರೆಯುತ್ತ ಪಠ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಿರವಾದ ಅಸ್ಮಿತೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ, ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಮೂಲ, ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಕೊನೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯದ ವಾಚನವೂ ಇನ್ನೊಂದು ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. In Derrida's reworkding, the strucutre preface-text becomes open at both ends(ನೋಡಿ Gayathree Chakravorthi Spivok 'of Grammatology', p.xii) ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಇದು ಪಠ್ಯದ ಹೊರಗಿರುವ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನಗತ್ಯವಾದುದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಯಾರೆಲ್ಲ ವಂದ್ಯರೋ, ಪ್ರಾತಃಸ್ಮರಣೀಯರೋ, ಪ್ರೀತಿಪಾತ್ರರೋ ಮತ್ತು ಭಾಗಧೇಯರೋ ಅವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೃತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ನಾನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ :

- *ಈ ನಿಬಂಧವನ್ನು ೧೯೯೩ರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ನೊಂದಾಯಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಆಗಿನ ಕುಲಪತಿ ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ನಾವೆಲ್ಲ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ಅಂತಹ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಆ ಕುಲಗುರುಗಳನ್ನು ಗೌರವಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಸುತ್ತೇನೆ.*

- *ಈ ನಿಬಂಧದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾದ ಡಾ.ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಅವರು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ನಾನು ಸೇರಿಕೊಂಡಲ್ಲಿಂದ ನನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದವರು. ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ಸಲಹೆ-ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಈ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಅವರು ಆಗಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.*

☆ ಇಂದಿನ ಕುಲಪತಿ ಡಾ.ಎಂ.ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿಯವರು ಈ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಇದೀಗ ಮುಂದುವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಅನುಕೂಲತೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಉಪಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

☆ ಈ ನಿಬಂಧಕ್ಕೆ ಈಗಾಗಲೇ ಎರಡು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಪ್ರೊ.ಹಿ.ಚಿ. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಈ ನಿಬಂಧ ನೊಂದಾವಣೆಯಾಗುವ ಹಂತದ ಎರಡು ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾಗಿದ್ದರು. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅವರು ಮತ್ತು ಅನಂತರದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾದ ಡಾ. ರಹಮ್ಮತ್ ತರೀಕೆರೆಯವರು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಿಬಂಧದ ಆರಂಭ ಹಂತದ ಈ ಇಬ್ಬರು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞ.

☆ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಈಗ ದೂರದ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿರುವ ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆಯವರು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯತೆಯನ್ನು ನನಗೆ ಮನಗಾಣಿಸಿದವರು. ಅವರು ನನ್ನ ಗುರುಗಳೂ ಹೌದು. ಅವರಿರುವಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಜಾಗೃತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾನವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞ.

☆ ಗರ್ಕಿರಲ್ಲಿ ಪ್ರೊ. ಕೀ.ರಂ. ನಾಗರಾಜ್ ಮತ್ತು ಡಾ. ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಅವರು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿದ್ದರು. ಕೀ.ರಂ. ನಾಗರಾಜ್ ಅವರು ನನಗೆ ಫುಕೋ, ಬಾರ್ಥ್ಸ್, ಲೇಕನ್, ಸಸೂರಾದಿಗಳ ಹೆಸರು ಮೊದಲು ಕಿವಿ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದವರು. ಆಗ ನನಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪುಸ್ತಕಗಳೆಂದರೆ ಹಾವು ಕಂಡಷ್ಟೇ ಭಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೀ.ರಂ. ನಾಗರಾಜ ಮತ್ತು ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಅವರು ನನಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಅಕ್ಷರ ಅಕ್ಷರ ಓದಿಸಿ, ಪಾಠ ಹೇಳಿದವರು. ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನ, ಹಾರೈಕೆ ಸುಳ್ಳಾಗಲಿಲ್ಲ- ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಗಳು ಮಾಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವುದನ್ನು ನಾನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿರುವುದು ಈ ಇಬ್ಬರು ಗುರುವರ್ಯರಿಂದಲೇ. ಅವರು ದಾರಿ ತೋರಿರುವುದರಿಂದಲೇ ನಾನು ದೆರಿಡಾನವರೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಬೌದ್ಧಿಕಲೋಕದ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು. ಪ್ರೊ. ಓ.ಎಲ್.ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ ಅವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಸ್ಮರಿಸಬೇಕು. ಈ ಮಹನೀಯರು- ಎಮಗಭಿವಂದ್ಯರ್!

☆ ಡಾ. ಗುರುರಾಜ ಬಾಪಟ್ ಸ್ನೇಹಿತರಾದ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಗಿಳಿಯೂರು (ಕುಂದಾಪುರ), ದಿನೇಶ್, ಐ.ಜೆ. ಮ್ಯಾಗೇರಿ, ನಾಗಭೂಷಣ ಪಾಟೀಲ, ಸುಜ್ಞಾನಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಿ.ಟಿ. ಗುರುಪ್ರಸಾದ್ ಇವರುಗಳು ನಿಬಂಧದ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸಿದವರು. ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

* ಸ್ನೇಹಿತರಾದ ಎಸ್.ಎಸ್. ಅಂಗಡಿಯವರು **ನಿಬಂಧ** ಪದವೇ ಸೂಕ್ತವೆಂದು ಸಕಾರಣವಾಗಿ ವಾದಿಸಿ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಬದಲಿಗೆ ನಾನು ಅದನ್ನು ಬಳಸುವಂತೆ ಪ್ರೀತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಒತ್ತಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪದ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗೆಗೆ ಅವರ ಹಠ ನನಗೆ ಹಿಡಿಸಿ ಆ ಪದವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬಳಸಿದ್ದೇನೆ. ಅವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ನನಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಿಸಿದವರು ಶ್ರೀ ತೆಂಕಬೈಲು ತಿರುಮಲೇಶ್ವರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ದಿ. ದಾಸರ ಬೈಲುಚನಿಯ ನಾಯಕ ಅವರು. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಹೆಸರಿಗನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಶಾಸ್ತ್ರವೇತ್ತರೇ. ಆದರೆ ದಿ. ದಾಸರ ಬೈಲು ಚನಿಯ ನಾಯಕರವರು ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲದಿಂದ, ಕಂಠಶ್ರೀ ಯಿಂದ ಸಮರ್ಥರಾದ ಭಾಗವತರೇ. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ನಡುವೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲೋಕವೇ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದುದು ನಿಬಂಧದಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಈ ಮಹನೀಯರಿಂದ ನನಗೆ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ದೊರಕಿದೆ ಎಂಬುದೇ. ಇವರಲ್ಲಿ ಚನಿಯ ನಾಯಕರು ಈಗ ಪ್ರಾತಃ ಸ್ಮರಣೀಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ಬಲವಂದು ವಂದಿಸುವುದು" ಎನ್ನುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರವಾದ ನುಡಿಗಟ್ಟು. ಹೀಗೆ ಅವರಿಗೆ ಬಲವಂದು ವಂದಿಸುವುದು ನನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಇನ್ನು ದೂರದ ಪೆರಾಜೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ನಿತ್ಯವೂ ನನ್ನ ಒಳಿತಿಗೆ ಹಾರೈಸುವ ನನ್ನ ತಾಯಿ, ಅಕ್ಕ, ಅಣ್ಣ-ಅತ್ತಿಗೆ ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಹೇಳಬೇಕೊ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಸಾರದ ಭಾರವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊತ್ತು ನನ್ನನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗಿ ಇಟ್ಟ ಪತ್ನಿ ಪುಟ್ಟಮ್ಮ ಈ ನಿಬಂಧ ಹೀಗೆ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ತತ್ವಶಃ ಕಾರಣ ಕರ್ತಳೇ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ. ಇಂತಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆ-ಮಾತು, ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಅದು ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಪರಿಯೂ ಬೇರೆಯಾದುದೇ! ಮಕ್ಕಳಾದ ಪಂಪ-ಸುದಾಮ ಅವರದೇ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತ ಇಂತಹ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ನಿತ್ಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೀಯುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮವನೇ ಆದ ಶಿವರಾಮನ ಸಹಾಯವೂ ಈಗ ನನಗೆ ನೆನಪಾಗುತ್ತಿದೆ.

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ನನ್ನ ಮಿತ್ರರ-ಗುರುವರ್ಯರ ಬಳಗ ದೊಡ್ಡದು. ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಿದುದೇ ಆದರೆ ಅದೇ ಒಂದು ನಿಬಂಧವಾದೀತು! ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನು 'ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕುಟುಂಬವರ್ಗ' ಎನ್ನುವುದು ಇದೀಗ ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ-ಏಕೆಂದರೆ ವಸುದೈವ ಕುಟುಂಬಕಮ್-ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಆದರ್ಶ. ಇದು ವೈಭವೀಕರಣ ಅಲ್ಲ, ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಹೊಸಪೇಟೆಯ ಶುಭಾಶ್ರೀ ನಿಲಯದ ಶ್ರೀಮತಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಹನುಮಂತಪ್ಪ ಮಾಸ್ತರ್ ಹಾಗೂ ಅವರ ಮನೆಮಂದಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಾನು

ನೆನಪಿಸುತ್ತೇನೆ. ಅಂದವಾಗಿ ಡಿ.ಟಿ.ಪಿ. ಮುದ್ರಣ ಮಾಡಿದ ಎಸ್.ಎಸ್. ಗ್ರಾಫೀಕ್ಸ್‌ನ ಶಶಿಕಾಂತ ಮತ್ತು ಸಂಧ್ಯಾಗ್ರಾಫೀಕ್ಸ್‌ನ ಸೋಮನಾಥ್ ಇವರಿಗೂ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಹೀಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಹಕರಿಸಿದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ - ವಂದಿಸುವುದಾದಿಯಲಿ!

"ಅಬ್ಧಿಗಡಿಮಿತವುಂಟು ಬುದ್ಧಿಗಡಿಮಿತವಿಲ್ಲ
ಬುದ್ಧಿವಂತರು ನೋಡಿ ತಿದ್ದಿಕೊಂಬುದು ಕೂಡಿ".

ವಿಷಯಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆ

ಅಧ್ಯಾಯ-೧

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವಿಧಾನ

ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಗಹನವಾದುದು ಎಂಬರ್ಥಕ್ಕಿಂತಲೂ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಅದರ ಆರಂಭದಿಂದ ಈವರೆಗೂ ಕೇಳುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಅರ್ಥ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಆಗಲೀ ಸಂಶೋಧನೆಯೇ ಆಗಲೀ - ಇದನ್ನು ಬಹು ಸರಳವಾದುದೆಂದು ಭಾವಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂದು ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಮುನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ- ಎಂದರೆ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಇಡದೆಯೇ ಎರಡನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಗೆ- ಆರಂಭಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ'ಎನ್ನುವ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಧ್ಯಯನವೊಂದು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಯಾರೋ ಪರಿಹರಿಸಿದ್ದಾರೆಂದೋ ಅಥವಾ ಇದು ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮಸ್ಯೆ ಅಲ್ಲವೆಂದೂ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಇಳಿಯುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಿಳಿಯುವ ಮುನ್ನ ನಾವು ತೊಡಗುವ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಯ ಗುಣಧರ್ಮಗಳೇನು ಎನ್ನುವ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಗಳು ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಯಾವ ಫಲಿತಗಳನ್ನು ಪರಿಶೋಧಿಸಲು (research)ಹೊರಡುತ್ತವೆಯೋ ಅದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಭಾಷಿಕ ಸಂರಚನೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ

ಸತ್ಯವನ್ನು, ಫಲಿತವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮುನ್ನ ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಗುಣಧರ್ಮಗಳೇನು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನೂಲಿನಂತೆ ಸೀರೆ- ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಗುಣಧರ್ಮದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಎಷ್ಟಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಕ್ತ ಫಲಿತಗಳು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುತ್ತವೆ, ದಕ್ಕಬೇಕು. ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ-

'ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ' ಎಂಬ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿವೆ. ಈ ನಿಬಂಧದ ವಸ್ತುವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದಾದರೂ ಒಂದೆರಡು ಕೃತಿಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ. ಈಗಾಗಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ - ಅವು 'ಎರಡನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ'ಯನ್ನಿಟ್ಟ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಿಳಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಬಗೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಿಬಂಧವು ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನವೆನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಅನಂತರದ ಫಲಿತಗಳನ್ನಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸಿದಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನದ ಬಗೆಗೆ ಮುಂದುವರಿಯಬಹುದು;

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಫಲಿತವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಗುಣಧರ್ಮದ ಬಗೆಗೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸದೆ, ಅದರ ಮುಂದಿನ ಹಂತದ ಬಗೆಗೆ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದಾಗ, ವೈಧಾನಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದು ತಲೆದೋರುತ್ತದೆ. ಆ ವೈಧಾನಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಅನುಗಮನ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು ಎಂದರೆ ಯಾವಾಗ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಆಗ ಫಲಿತಾಂಶವಷ್ಟೇ (reality) ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ವಿಧಾನವೊಂದರ ಆನ್ವಯಿಕತೆಯಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಗಮನದ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಗೆ ಅನುಸರಿಸಿ - ಬೇಕಾದ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ಪಡೆಯಲು - ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿಯೇ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಫಲಿತವನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ಅದು ಈಗಾಗಲೇ ಬಂದಿರುವ 'ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ' ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಂತಹ ಅಧ್ಯಯನಗಳೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದು ಅಧ್ಯಯನ ಫಲಿತಾಂಶವಲ್ಲ, ವೈಧಾನಿಕತೆಯ ಫಲಿತಾಂಶವೇ ಆಗಿದೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು ನಿಗಮನ ಕ್ರಮ. ಇಲ್ಲಿ ವಿರುದ್ಧವಾದುದೆಂದರೆ ಅನುಗಮನ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕ್ರಮವೆಂದಷ್ಟೆ ಅರ್ಥ. ನಿಗಮನ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವು ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದರಿಂದಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಧ್ಯಯನವು ಇನ್ನು ತೊಡಗಬೇಕಾಗುವುದರಿಂದ, ಈಗಾಗಲೇ ಯಾವ ಫಲಿತಗಳೂ ಬಂದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಮಾಹಿತಿಗಳಷ್ಟೇ, ವಸ್ತುವಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾರಸರ್ವವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಫಲಿತವೆನ್ನುವುದು ವಸ್ತುವಿನ, ಸಮಸ್ಯೆಯ ಒಡಲಿನಿಂದಲೇ ಇಂತಲ್ಲಿ ಮೂಡಲು ಸಾಧ್ಯ ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಿವಿಧ ಮುಗ್ಗುಲುಗಳಿಂದ ನೋಡುವುದಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ನಿಗಮನ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಫಲಿತವನ್ನು (realisty) ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದುದೇನಲ್ಲ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಿಗಮನ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಈ ನಿಬಂಧದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂಬ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಕೆಲವು ನಿಬಂಧಗಳು ಬಂದಿವೆಯಾದರೂ, ಆ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕನ್ನಡದ ಒಟ್ಟು ಬೌದ್ಧಿಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂವಾದಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನೇ ಕಡಿದು ಕೊಂಡಂತಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅಧ್ಯಯನವು ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಗ್ವಾದಗಳೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮತ್ತು ಆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನವು, ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಾತ್ಮಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವದರೊಂದಿಗೆ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಬಹುದೆಂದೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಕಾರಣವಾಗಿ ತರ್ಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಬಂಧದ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತಿವೆ :

ಅಧ್ಯಾಯ ೨ : ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ಈ ವರೆಗಿನ ಲಭ್ಯ ಬರಹಗಳ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿದೆ. ಈ ವರೆಗಿನ ಬರಹಗಳ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ಆ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೩ : ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ಸಹೃದಯರು ನಿರೂಪಿಸುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆ

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ಅವರ ಮುಖ್ಯ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ನೆನಪುಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಐತಿಹ್ಯಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಹೃದಯರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದ ಅನುಭವಗಳೂ ಇಲ್ಲಿವೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೪ : ಹರಿಕಥೆ - ಪುರಾಣವಾಚನ - ತಾಳಮದ್ದಳೆ

ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಯಂತಹ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನದ ಮಾದರಿಗಳು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯೋಪಯೋಗಿ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನದ ವಸ್ತುವಿನ ಜತೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೫ : ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಠ್ಯ : ತಾತ್ತ್ವಿಕ ವಿವೇಚನೆ

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಪಠ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಠ್ಯಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಭಿನ್ನತೆ ಹಾಗೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೬ : ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹಾಗೂ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯಗಳು.

ಇಲ್ಲಿ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ ಮತ್ತು ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ; ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ ಮತ್ತು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ; ಬಾಲಲೀಲೆ ಮತ್ತು ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ - ಇವುಗಳ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೭ : ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಠ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೮ : ಅರ್ಥದ ಅರ್ಥ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ವಿಸ್ತೃತ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೯ : ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾತು

ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ನವ್ಯೋತ್ತರ ಸಂಕಥನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ - ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜಾಕ್ಸ್ಯೂಸ್ ಡೆರಿಡಾನ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೦ : ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರ ಬರವಣಿಗೆ

ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡ ಪ್ರಸಂಗದ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಈಗಾಗಲೇ ಅಧ್ಯಾಯ ೬ ರಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮುಂದುವರಿದ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೧ : ಕನ್ನಡದ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಕಥನ - ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ

ನಿಬಂಧದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಅಧ್ಯಾಯವಿದು. ಮೇಲಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಒಟ್ಟು ಚರ್ಚೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಕಥನವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದೆಂಬ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೨ : ಸಮಾರೋಪ

ಅಧ್ಯಾಯ-೨

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಭಾಗ -1 ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಿವೆ. ಬಯಲಾಟ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಮಗ್ರ ರೂಪವಾದರೆ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಅದರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪ. ಹಾಗೆಂದು ಇವೆರಡೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಎಂದಾಗಲೀ ಭಾವಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಭಿನ್ನವೂ ಭಿನ್ನವೂ ಅಗುವ ಸಾಧ್ಯತೇ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅವೆರಡರ ವಿಸ್ತ್ರುತವಾದ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕವೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇಡಿಯಾದ ರೂಪವೊಂದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಧ್ಯಯನದ ಮಾದರಿಗಳೇ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನಿಸಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಮಾದರಿ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕುರಿತು ವಿರಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಿರುವುದು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೇ ಕಂಡು ಬರುವ ಅಂಶ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಈ ವರೆಗಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಅವರು ೧೯೩೦ರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ

ಕುರಿತು **"ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸುಧಾರಣೆ"** ಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು "ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯ" ಎಂಬುದು ಸೇಡಿಯಾಪುರವರ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. "ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯ" ವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವರ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ.

ನಾಟ್ಯವೆಂದರೆ ಅಭಿನಯ, ನರ್ತನವಲ್ಲ. ಅಭಿನಯವು ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ವಾಚಿಕ ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂಬುದಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಧ. ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವೆಂದರೆ ಅಂಗ ಚಲನೆ; ಆಹಾರ್ಯವೆಂದರೆ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು; ವಾಚಿಕವೆಂದರೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ; ಸಾತ್ವಿಕವೆಂದರೆ ನಟನ ತಾದಾತ್ಮ್ಯತೆಯಿಂದ (ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ) ರಸಾನುಭವದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಕಣ್ಣೀರು, ರೋಮಾಂಚನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಅಭಿನಯವು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದು ನಾಟ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ ನಾಟ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು "ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸುಧಾರಣೆಯ ಕುರಿತು ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ದಿಗ್ದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಸಭಾಭವನ[2], ಕಥಾನುಸಾರ[3], ವಾಚಿಕಾಭಯದ ಲೋಪ[4], ಕಾಲ[5], ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಪಾತ್ರ[6], ರಸಗ್ರಾಹಿತ್ವ[7], ಸಮಯ[8] ಮೊದಲಾದುವುಗಳೇ ಆ ದಿಗ್ದರ್ಶನಗಳು.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅರುಣೋದಯದಲ್ಲೇ ಖಚಿತವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸೇಡಿಯಾಪುರವರು ಅರ್ಥೈಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ "ಗ್ರಾಮ್ಯಕಲೆ"ಯಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಗೆ ಎತ್ತರಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಆಶಯ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿಯೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಲೇಖನ ಕಾವ್ಯ ಮಿಮಾಂಸೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಆದರೂ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ಹೇಳುವಂತೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸುಧಾರಿಸಬಹುದು, ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಹೇಗೆ ದುಡಿಯಬೇಕು ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾಳಜಿಯತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯ" ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಕೂಡ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿಯೇ ಇಂತಹ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಧೋರಣೆಯಾಗಿದೆ.

"ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿವೇಚನೆ" (1957) ಯಲ್ಲಿ ಚೊಕ್ಕಾಡಿ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರು, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದ "ಶ್ರವ್ಯರೂಪಕ" ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಲ್ಲ.

ಚೆಂಡೆಯೂ ಅಪರೂಪ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ "ಪೂರ್ವಕವಿ ಪ್ರಣೀತವಾದ ಪುರಾಣಾಂತರ್ಗತವಾದ ಕಥಾ ವಿಶೇಷವು ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತನ ಸ್ವಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ನವೀಕೃತ ಕಾವ್ಯರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಹಿತನಾದ ಭಾಗವತನ ಗಾನ ವೈಖರಿಯಿಂದ ಪರಿಸ್ಫುಟಗೊಂಡು, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ವಿದ್ವತಪೂರ್ಣ ವಚೋವಿಲಾಸದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗತಕ್ಕ ಕಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಮ ದರ್ಶನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು" ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಉಗಮದ ಕುರಿತು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವು :

1. ವರ್ಷದುದ್ದಕ್ಕೂ ಪ್ರಸಂಗಾರಾಧನೆ ನಡೆಸಲು.
2. ಬಯಲಾಟದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಲು
3. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗಾನುಭವವನ್ನು ಕೊಡಿಸಲು.
4. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಂಶದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಅಥವಾ ಒಟ್ಟಾಗಿ.

ಲೇಖಕರು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆಸ್ತಿವಾರ[10], ಘರ್ಷಣೆ[11], ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ[12], ಪ್ರವೇಶ[13], ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತತೆ[14], ಚಿತ್ರಣ[15], ನಿರ್ವಹಣೆ[16] ಎಂಬ ಒಳ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ Methodology' ಯನ್ನು ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಚೊಕ್ಕಾಡಿಯವರ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಲ್ಲ. "ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ" ಎಂದರೇನು ಎಂಬ ಅವರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಶಬ್ದಾಡಂಬರದಿಂದ ತುಂಬಿದೆಯೇ ಹೊರತು ನಿಖರತೆಯಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ವೈಭವೀಕರಣ ಮುಂದೇ ಬಂದು ವಿಚಾರ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದಿರುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಕೊರತೆಯಾಗಿದೆ.

"ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ(ಅಂದು-ಇಂದು)[17] ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪೇರ್ಲ್ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನದ ಬಗೆಗೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಹಿಂದೆ ಹೀಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಪೆರ್ಲದವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ -

1. ಅಂದು ಬಯಲಾಟದ ವೇಶಧಾರಿಗಳೇ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದರು.
2. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಅಂದು ಪೂಜೆ, ಮದುವೆ, ಉಪನಯನ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು.

3. ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಗಳಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ
4. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗಿಂತ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇತ್ತು.
5. ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಾಗಿತ್ತು.
6. ಮರ್ಯಾದಸ್ಥರು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿದ್ದರು.

1976ರ ಕಾಲಕ್ಕಾದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಲೇಖಕರು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ-

1. ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವೇದಿಕೆಯನ್ನೇರಿ "ಪಾವಿತ್ರ್ಯ" ಗೊಳಿಸಿದರು.
2. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಈಗ ವಾದ ಭೂಮಿಕೆಯಾಗಿದೆ.
3. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.
4. ನಾಗರಿಕರು ನಿಸ್ಸಂಕೋಚವಾಗಿ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬರತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ.
5. ಅರ್ಥಧಾರಿ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಸಾಹಿತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಅಂದಿನ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಲೇಖಕರು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ

1. ಅರ್ಥಧಾರಿ ಮೇಲುಗೈಯಾಗಿ ಭಾಗವತ ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದು.
2. ಅರ್ಥಧಾರಿ ವಿಷಯಾಂತರ ಮಾಡುವುದು.

ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನುಳಿದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು "ಜ್ಞಾನಗಂಗೋತ್ರಿ" ಯಾಗಿದೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಸರಕಾರ, ಜನತೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಲೇಖಕರ ಆಶಯ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಾದ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ "ಪಲ್ಲಟನೆ" ಹಾಗೂ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಈ ಲೇಖನದ ಚರ್ಚಿತ ವಿಷಯಗಳು. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮಗ್ಗುಲು ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

"ತಾಳಮದ್ದಳೆ : ಒಂದು ಅವಲೋಕನ" ಎಂಬುದು ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಷಿಯವರ ಲೇಖನ (1978)[18] ಇಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಪರಿಚಯವಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು "ಆಶುನಾಟಕ" ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ತಿಟ್ಟುಗಳಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಬಯಲಾಟದ

ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಗೀತದೊಂದಿಗೆ ಮಾತು ಮಾತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮ, ಇದಕ್ಕೂ ಕರಾವಳಿಯ ಜನರ ವಾಚಾಳಿತನ, ತರ್ಕ, ಸಪಾಯಿ ಮಾತಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬುದು ಅವರ ಭಾಷಿಕ ವಿವರಣೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತರ್ಕದ ಸ್ಥಾನ ನಗಣ್ಯವಲ್ಲ. ಅದು ಔಚಿತ್ಯದ ಮೇರೆ ಮೀರಬಾರದು, ತರ್ಕಕ್ಕಾಗಿ ತರ್ಕವಾಗಬಾರದು. ಸೋಲುವ ಪಾತ್ರ ಸೋಲದೆ ಕಲಾವಿದರ ಗೆಲುವು ಆಗಬಾರದು. ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಒಪ್ಪುವ (ಈಗ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ) ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿವೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ತುರ್ತಾಗಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ತರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕಳಕಳಿ ಲೇಖನಕ್ಕಿದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಘಟ್ಟಗಳಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

1. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಆದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಗೃಹಕಲಹವಾದೀತೆಂಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಾಲ.
2. ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಆಕರ್ಷಣೆ, ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ, ಒಣಚರ್ಚೆ, ಭೀಕರವಾದ, ರಸಭಂಗ.
3. ಹರಿದಾಸ ಪ್ರವೇಶ - ವೈಚಾರಿಕತೆ.
4. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಪಕ್ವಗೊಂಡ ಕಾಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಳೆ ಆಶಾದಾಯಕ. ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಬೇಕು ಮತ್ತು ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರ ಸಿಗಬೇಕು ಎಂದು ಬಯಸಲಾಗಿದೆ.

ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಪರಿಚಯವೂ ಇದೆ, ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೂ ಇದೆ. ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆ, ಪರಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ಜೋಶಿಯವರು ಮುಂದಿನ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

"ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ" (1980) ಸಮೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾದ ಬಾ. ಸಾಮಗರ ಮುಂದಿನ ಕೃತಿ. ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನೇ ಕುರಿತ ಕೃತಿಯಿದು. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ತೊಂದರೆಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಸಾಮಗರು ಹೇಳುವ ತೊಂದರೆಗಳು

ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

1. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರು ಒಂದೆ ಒಬ್ಬರೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ.

2. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿಯೂ ಈಗ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಸುಧಾರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

3. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಜಾತೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಜಾತಿಯವರು ಮಾತ್ರ ಭಾಗವಹಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ಈಗ ಎಲ್ಲ ಜಾತಿಯವರು ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮುಂಚೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮುಂತಾದ ಜಾತಿಯವರಿಗೆ ತಾಮುಮದ್ದಳೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದರೆ ಈಗ ಯಾವುದೂ ಯಾರಿಗೂ ಮೀಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭೆಯಿದ್ದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಾಗಲೀ ಭಾಗವಹಿಸಬಹುದು, ಇದರಿಂದಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಬರಡಾಯಿತು.

4. ಈಗ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಬಯಲಾಟ ಮಾಡಲಾಗುವುದರಿಂದ ಮಳೆಗಾಲದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಬೇಡಿಕೆ ಕುಸಿದಿದೆ.

5. ಕಲಾವಿದರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯದಿಂದ (ಗುಂಪುಗಾರಿಕೆ, ವ್ಯಕ್ತಿದ್ವೇಷ ಇತ್ಯಾದಿ) ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಗೌರವ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ.

6. ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗೌರವ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

7. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರ ಕೈಯಲ್ಲಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ನಂಬಿ ಬದುಕುವುದು ಕಷ್ಟ.

8. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನ ಸಂಗ್ರಹಣೆಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮೊರೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವಿಚಾರ ವ್ಯರ್ಥಾಲಾಪವಾಗುತ್ತದೆ.

9. ನೂತನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಂಸಗಗಳನ್ನು ನಂಬಿಕೊಂಡ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಜನರಿಂದ ದೂರವಾಗತೊಡಗಿದೆ.

ಇದರೊಂದಿಗೆ ಲೇಖಕರು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಕೆಲವೊಂದು ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಅದನ್ನು ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು ಒಂದಾದರೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು -

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ-

1. ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಬೇಕು.
2. ಬಯಲಾಟ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿರಬೇಕು;ಬಯಲಾಟ ಈಗಾಗಲೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದಂತೆ - ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೂ ಬಯಲಾಟದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು (ಕಥಾ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ)
3. ಬದಲಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಯಲಾಟ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೂ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಬೇಕು.
4. ಕಡಿಮೆ ಶ್ರಮಗಾರಿಕೆ ಸಾಕಾಗುವುದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮೂಲಕ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಲಹೆಗಳು

1. ಶ್ರುತಿಗೆ ಸೇರುವ ಕಂಠವಿರಬೇಕು.
2. ಸಾಕಷ್ಟು ಪುರಾಣ ಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು.
3. ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವವಿರಬೇಕು.
4. ಎದುರು ಅರ್ಥಧಾರಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದ ಚಾತುರ್ಯವಿರಬೇಕು.
5. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯಗಳ ಅರಿವು.
6. ಸಮಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಕಥಾ ಸೃಷ್ಟಿ.
7. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೈಪುಣ್ಯ.
8. ಕಥೆಗೆ ಲೋಪವಾಗದಂತೆ ಎದುರು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯನ್ನು ಸೋಲಿಸುವ ಮನೋಭಾವ.

9. ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು.

10. ಸುಲಭಶೈಲಿ - ಭಾವಭರಿತವಾದ ಮಾತು.

11. ಭಾಷಣಗಾರನಾಗದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಷೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಕಥೆಗೆ ಲೀನವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವುದು.

12. ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ತಿಳಿದು ವಿಭಿನ್ನ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಅಧ್ಯಯನ.

13. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು.

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮುಗರು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

1. ಕನಿಷ್ಟ ಶ್ರಮ ಸಾಕಾಗುವುದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮೂಲಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು.

2. ಬಯಲಾಟ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮಾಡಬಹುದು.

3. ಹವ್ಯಾಸಿ ಸಂಘಗಳು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಹುದು.

4. ವಿದ್ಯಾಜ್ಞಾನ ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

5. ರೇಡಿಯೋದಂತಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸೂಕ್ತ.

ಈ ಲೇಖನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕುರಿತು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆಯಾದರೂ ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್, ಸೇಡಿಯಾಪು, ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಮೊದಲಾದವರು ಹೇಳಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಗೊಂದಲದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಬಯಲಾಟದ ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಲಾವಿದರು ಒಬ್ಬರೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ (ಪು.೯) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಮೊದಮೊದಲು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಭಾವ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿತ್ತು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಬೊಬ್ಬೆ ಹಾಕುವುದು, ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆ ಮಾಡುವುದು ಮುಂತಾದವೆಲ್ಲ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು (ಪು. 7) ಎಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮುಗರು ಹೇಳುವ ಈ "ಬಯಲಾಟ ಪ್ರಭಾವ" ಬಯಲಾಟದ ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಲಾವಿದರು (ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ) ಒಬ್ಬರೇ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಬಂದುದಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಇದು ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ

"ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಸಂಬಲರ್ಹವಲ್ಲ. ಸಾಮುಗರೇ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ "ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೂ ಒಂದು ಕಲಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ವಿದೆ (ಪು. 11) ಇದು ಹೌದೆಂದಾದರೆ ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಗಾಗಿ ಅವರು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಬರಲೆಬೇಕು.

ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಲೇಖನ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರ **"ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ - ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು" (1980)**[19] ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ-

1. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮೂಲತಃ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವಿಚಿತ್ರ ವಿಲಕ್ಷಣತೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಒಂದೇ ಜಾತಿಯವರು ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ - ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದವರು ಎಂಬ ಸಮರ್ಥನೆಯಿದೆ.

2. ವ್ಯಾಸನ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಲು ಆಗದ ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಆಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿ ಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ರಸಪುಷ್ಠಿಯ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧ ಭಾವಾವೇಶ.

ಇಲ್ಲಿನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಪ್ರಖರವಾಗಿವೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವಿಚಿತ್ರ ವಿಲಕ್ಷಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ಹೊಸತಾದರೂ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಭದ್ರವಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರು, ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಒಂದೇ ಜಾತಿಯವರು, ವಿಧ್ವತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ಕಾಳಜಿ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಗಳು ಆರೋಪಗಳಾಗಿವೆಯೇ ಹೊರತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ವ್ಯಾಸನ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಲು ಆಗದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಆಧಾರ ಸಮೇತವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಆಳಕ್ಕೆ ಲೇಖನ ಇಳಿದಿಲ್ಲ, ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಸರಳೀಕೃತವಾದ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಂದ ಈ ಲೇಖನ ಸೊರಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ "ವೈಚಾರಿಕತೆ"ಯನ್ನು ಮೊದಲಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಲೇಖನವಿದು. ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರು ಮುಂದೆಯೂ ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

"ತಾಳತಪ್ಪುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆ (1980)[20] ಎಸ್.ಕೆ. ಕೇಶವನವರ ಲೇಖನವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಂದಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ವಾದದ ಭರಾಟೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ತಾಳ ತಪ್ಪುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳಿಂದ ವಿಶದೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ಎಚ್ಚರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೇವಲ ಬಾಯಿ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೆ ಬಂದರೆ ಸಾಕಾಗದು, ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬರಬೇಕು. ಕಲಾವಿದ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ

ಮೈಗೂಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹೇಳಬೇಕಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಸೂಕ್ತ ನಿದರ್ಶನಗಳಿಂದ ದೃಢಪಡಿಸುವ ಈ ಲೇಖನ ಗಟ್ಟಿ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾದರಿಯ ಲೇಖನವನ್ನು ಅವರು ಮುಂದುವರಿಸಿದ ಉದಾರಹಣೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮೀಕ್ಷೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ಮುಂದಿನ ಲೇಖನ ಡಾ. ರಮಾನಂದ ಬನಾರಿಯವರ **"ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಸಾವಿಷ್ಕಾರ (1989)**[21]. ರಸಾವಿಷ್ಕಾರವೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಅಂತಿಮ ತೀರ್ಮಾನ.

ರಸಾವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲಾವಿದ ಶ್ರೋತೃ ಹಾಗೂ ವಾತಾವರಣ - ಮುಖ್ಯ. ಶ್ರೋತೃಗಳು ರಸಾವೇಶ ಹೊಂದಬೇಕಾದರೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಸಾರಾಂಶ.

ಹೆಸರಿನಲ್ಲೇ ಇರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯದು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಈಗಾಗಲೆ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾದ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ತದ್‌ವಿರುದ್ಧವಾದ ಗುಣ ಇದಕ್ಕಿದೆ. ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರು ರಸ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೂ ವಾಕ್ ಪ್ರಧಾನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ "ವೈಚಾರಿಕತೆ" ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್‌ರವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : **ರಸ - ವಿಚಾರ - ವಾದ (1981)**[22] ಎನ್ನುವುದು ಮುಂದಿನ ಲೇಖನ. ಈ ಲೇಖನದ ಮುಖ್ಯ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿವು :

1. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದ.
2. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೊಂದರಿಂದಲೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಾಗಲಾರದು.
3. ನಾಟಕದ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು - ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಪರಿಣಾಮ ಬೇಕು.
4. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನಗಳೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ಮಾತಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇದೆ.
5. ಶಬ್ದದ ಮೂಲಕ ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ತಂತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ.
6. ಇದರ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮ ರಸವೇ.

7. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಶೀಲತೆ ಬೇಕು.

8. ಹಾಗೆಂದು ಇದು ವಿಚಾರ ವೇದಿಕೆಯಾಗಲೀ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ.

ಲೇಖನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಾದರಿಯದು ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದಲ್ಲದೇ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯೊಳಗಿನ ಸಾಮ್ಯತೆಯ ಹುಡುಕಾಟ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ "ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯ" ಎಂಬ ವಾದದ ಸೇಡಿಯಾಪುರವರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿಯೆ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಈ ಲೇಖನ ಸೇಡಿಯಾಪು ಹೇಳಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೊಸದೇನನ್ನೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಜೋಶಿಯವರೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು "ಅಶುನಾಟಕ" ಎಂದು ಒಂದೇ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಶೀಲತೆ ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಹೊಸ ಮಾತಲ್ಲ. ಲೇಖಕರು ಗುರುತಿಸುವ "ವಿಚಾರಶೀಲತೆ", ಅದರ ಮಿತಿಗಳ ಕುರಿತು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲಾದ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಜಾಳು ಜಾಳಾದ ಮಾದರಿಗಳೇ. "ವೈಚಾರಿತೆ"ಯನ್ನು ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರು ಖಚಿತ ವಾದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಗಟ್ಟಿತನ ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನಕ್ಕಿಲ್ಲ.

"ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ" ಎನ್ನುವ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ದೇರಾಜೆಯವರು (1981) [23] ಆಟದ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಟದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದೇರಾಜೆಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವು.

1. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಅಶುರೂಪದ ಕಥನಗಾರಿಕೆ.

2. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಶ್ರುತಿ ಇರಬೇಕು.

3. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನತನಕ್ಕಿಂತಲೂ ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ.

4. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವೀನ್ಯತೆ ಬೇಕು.

5. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವೂ ಮುಖ್ಯ.

6. ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಲೋಕ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ಲೋಕದ ನಡುವಿನ ಅರಿವಿರಬೇಕು.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವರ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿ **"ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿವೇಚನೆ"**ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಈಗಾಗಲೇ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿರುವ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಅಂಶಗಳೇ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಶ್ರುತಿಗೆ ತಕ್ಕ ಕಂಠವಿರಬೇಕು, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವೀನ್ಯತೆ ಬೇಕು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವೂ ಮುಖ್ಯ, ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಲೋಕ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ಲೋಕದ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ-ಈ ಹಿಂದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಅಂಶಗಳೇ.

ತಾಳ್ತಜೆ ಕೃಷ್ಣಭಟ್‌ರವರ **"ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ"** (1981)[24] ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗೊಂಡ ಅಂಶಗಳಿವು.

1. ಕಾವ್ಯಮಯವಾದ ವಾಗ್ವಿಲಾಸ.
2. ಅರ್ಥಮಾತಾಡುವುದು - ಹೇಳುವುದಲ್ಲ.
3. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸುಂದರವಾದ ಕಲೆ.
4. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸಹೋದರ ಎಂದರೆ ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೇ.

ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳು ಹಿಂದಿನ ವಿಚಾರಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕಾವ್ಯಮಯವಾದ ವಾಗ್ವಿಲಾಸ ಎಂದರೆ ವಾಕ್ಯಂ ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ ಎನ್ನುವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ಪ್ರತಿಫಲನವೇ. ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವುದು ಹೇಳುವುದಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಧೋರಣೆಗಳೂ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಧೋರಣೆಗಳೇ.

"ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥಿರಾಂಶ ಮತ್ತು ಚರಾಂಶಗಳು" ಪಾದೇಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣುಭಟ್‌ರ ಲೇಖನ (1985)[25] ಇಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ :

1. ಪದ್ಯ ಸ್ಥಿರಾಂಶ.
2. ಗದ್ಯ ಚರಾಂಶ. ಅದು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂದರ್ಭದ ಸೃಷ್ಟಿ.
3. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸಂಭಾಷಣ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.

4. ಪದ್ಯಭಾಗ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ, ಅದು ಕವಿಕೃತಿ.

5. ಚರಾಂಶದ ವಿಕಸನಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿದೆ.

6. ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೇ ಮುಖ್ಯ.

7. ಚರಾಂಶದ ವಿಕಸನಕ್ಕೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಬೇಕು.

8. ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಎಂದರೆ ಸ್ಥಿರಾಂಶದಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಕ್ತವಾದುದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು.

9. ಹಾಗೆಂದು ಅರ್ಥಧಾರಿ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವತಂತ್ರನಲ್ಲ.

10. ಪರಿಸರವು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಬೇಕು ಎಂದರೆ ಸಹ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಸಹಕರಿಸಬೇಕು.

11. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಹುದು.

12. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಓರ್ವ ಪ್ರತಿನಿಧಿ.

13. ದಿನದ ಆಟಕ್ಕಾಗಲೀ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಾಗಲೀ ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರು ಈಗಾಗಲೇ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿದ ಲೇಖನಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಾಂಶ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿರಾಂಶ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂದರ್ಭದ ವಿವರಣೆ ಕೂಡ. ಈವರೆಗಿನ ವಿಮರ್ಶಕರು ತುಳಿದ ದಾರಿಗಿಂತ ಲೇಖಕರು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. ಅರ್ಥ ಚರಾಂಶ ಎನ್ನುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದರ ನಾವೀನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿದೆ. ಸಂದರ್ಭ, ಸಹಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಚರಾಂಶದ ವಿಕಸನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾದ ಅಂಶಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ. ಜೋಶಿಯವರ ಪ್ರಯತ್ನ ಕೂಡ ಈ ನಿಟ್ಟನಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆಯಾದರೂ ಇಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿಲ್ಲ.

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯದೃಷ್ಟಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾದ ಸ್ಥಿರಾಂಶ, ಚರಾಂಶ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಸಹ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ (ಸಹೃದಯ)ನನ್ನು, ಹೊರತು

ಪಡಿಸಿ ಉಳಿದುದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಲೇಖನ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಂತೆ ಚರಾಂಶವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ನೋಡಬೇಕಾದರೆ ಆ ಕಾವ್ಯ ತತ್ವದ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ.

"ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೊಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು" (1985)[26] ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆಯವರು ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

1. ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ವ್ಯಕ್ತಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೃತ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕು.
2. ಹಲವಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಗಬೇಕು.

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಚರಾಂಶದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೇ. ಇವು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು. ಲೇಖನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿವೆ. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಜಾನಪದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದರ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ (ತಾಳಮದ್ದಳೆ) ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಕವಲು ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

"ಕಲೆ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕತೆ"[27] ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ದಾಮ್ಲೆಯವರು ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕವಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕೂಟಗಳು ಮೇಲ್ಜಾತಿಯವರ ಆಗಮನ ಮುನ್ನದ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳು ಎಂಬ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಊಹೆಯನ್ನು (Hypothesis) ಮುಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದಾಮ್ಲೆಯವರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲದು. ಕಲೆಯು ವ್ಯಾಪಾರೀಕರಣಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಟು ಸಿಕ್ಕಿದ ಉತ್ತರ ಇದಾದುದರಿಂದ ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಲೇಖನ ಸೊರಗಿದೆ.

"ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ" (1986)[28] ಎನ್ನುವ ಮುಂದಿನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸಂಜೀವ ಶೆಟ್ಟಿಯವರು ಆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ರೀತಿ ಹೀಗೆ -

1. ದೇವರಿಗೆ ಭಕ್ತರು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಓದುಗರು, ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು.

2. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಿಕಟತನದಿಂದಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

3. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ - ಹಳೇ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು - ಆಧುನಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು.

4. ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಿರಕ್ಷರಸ್ಥರು, ಆದರೆ ನೋಡಿದ್ದನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸುವ ಸ್ಮೃತಿ ಇದ್ದವರು.

5. ಹೊಸಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಿರಕ್ಷಕರಸ್ಥರೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವರೂ, ವಿದ್ಯಾವಂತರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳೂ ಹಾಗೂ ಕಲಾಜ್ಞಾನ ಉಳ್ಳವರು.

6. ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರವುಳ್ಳವರು.

7. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸ್ಪಂದನ ಇದೆ.

8. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಅಗೌರವವನ್ನು ಪಡೆಯಬಾರದು.

9. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಸಭಂಗವಾಗದಂತೆ ಭಾಗವತರು ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಬೇಕು.

10. ಅಭಿನಯವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಂತಿರಬೇಕು.

11. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಬಯಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಲೇಖನವು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಂದೇ ಎನ್ನುವ ಧೋರಣೆ ಇಲ್ಲಿಯದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಈ ಲೇಖನದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ.

"ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ಇತರ ಸಂವಾದಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ 1986[29] ಡಾ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಅರ್ತಿಕಜೆಯವರ ಲೇಖನ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿವೆ -

1. ಮಾತೇ ಇದರ ಜೀವಾಳ

2. ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ರುಚಿಸಲಾರದು.

3. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ.

4. ಬಯಲು ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಇದಿಲ್ಲ.

ಈ ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನ ಈಗಾಗಲೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ ಬಂದ ಅಂಶಗಳಿಗಿಂತ ಹೊರತಾದುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇಯೇ ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಈ ಕಲೆ ರುಚಿಸಲಾರದು ಎನ್ನುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಮಾನದಂಡವೇನು "ಈ ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯರೆಂದರೆ ಯಾರು" ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖನ ಸಮರ್ಥನೆ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಯಲು ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಕರಾವಳಿ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದವರು, ಅಷ್ಟೇ. ಪ್ರಭಾಕರಜೋಶಿಯವರೂ ಬಯಲು ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"**ಕೇದಗೆಯಲ್ಲಿ** (1986) ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿಯವರು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದಾರೆ". **ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ**" ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ -

1. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳಿರುವ ವೇಶ ಕುಣಿತಗಳಿಲ್ಲದ ಯಕ್ಷಗಾನ.

2. ಕರಾವಳಿ ಮತ್ತು ಮಲೆನಾಡಿನಲ್ಲಿ 175ಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸಂಘಗಳಿವೆ.

3. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಇಂದಿಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲೆ.

4. ಬಯಲಾಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಭ್ಯಾಸ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಬೇಕು.

ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ ರಂಗದೃಷ್ಟಿ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ

1. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುವ ರಚನೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕಿರಬೇಕು.

2. ದೃಶ್ಯ, ಪಾತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯ, ನಾಟಕೀಯ ಘಟನೆಗಳು ಆಟದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

3. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆ ಬರಬಹುದು.

"**ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ**" ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಜೋಶಿಯವರು ವಿವರಣೆ ನೀಡುವುದು ಹೀಗೆ.-

1. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ.

2. ಅದು "ಮಾತುಗಾರಿಕೆ" ಎರಬಹುದಾದ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಉಜ್ವಲ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

3. ಹಾಡು, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಇಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿರುವುದು.

4. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯವು ಬರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಚಲನೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

5. ಪೂರ್ವರಂಗ ಸೀಮಿತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಾಟಸ್ಥ್ಯ.

6. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯ.

7. ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದಲ್ಲ, ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವುದು.

8. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರ (ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ) ಮೂರನೆಯನಾಗುವುದರ ಬದಲು ತಾನೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವುದು.

9. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದ ವಾಙ್ಮಯ.

10. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮಾತು ಆದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಬರುವ ಜೀವಂತಿಕೆಯೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ.

11. ಅರ್ಥಧಾರಿ ವಾಕ್-ಸಾಹಿತ್ಯಗಾರ - ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಂತೆ.

12. ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಗುಣ.

13. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯಿದೆ.

14. ಇದು ಕರಾವಳಿಯ ಭಾಷೆಯೂ ಹೌದು.

15. ಈ ಕರಾವಳಿಯ ಭಾಷೆಯೇ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಿರಬೇಕು.

16. ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಮತ್ತು ಆಡುಭಾಷೆಯ ವಿವೇಕ.

17. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಶ್ರವ್ಯಕಲೆ - ಅದಕ್ಕೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಕಂಠಬೇಕು.

18. ಅರ್ಥಗಾರ "actor" ಮಾತ್ರವಲ್ಲ "artist"- ಆತನದು ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮೇಳೈಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ.

19. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಅವೆರಡನ್ನೂ ಮೀರುವುದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ.

20. ಅರ್ಥಗಾರನ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ, ಅಧ್ಯಯನ, ಜೀವ ಪರಿಶೀಲಗಳ ಹರಹು ಪದ್ಯಗಳ ಸೀಮೆಗಿಳಿದು ಹೊಸರೂಪ ತಾಳಿಬರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ವಿಸ್ತೃತ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ವಸ್ತು.

21. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಹಲವು ಅರ್ಥಗಾರರು ಸೇರಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

22. ಸಲೀಸಾದ ಹೊಂದಾಣಿಗೆ ಕಲಾವಿದನಿಗಿರಬೇಕು.

23. ಅರ್ಥವೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದನಿಗಾಗುವ ಅರ್ಥ. ಅದು ಕವಿಯ ಅರ್ಥವಲ್ಲ.

24. ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತ ಕಾಣದನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ, ಕಾಣಲೇ ಬೇಕು.

25. ಅರ್ಥ "explanation" ಮಾತ್ರವಲ್ಲ "exploration".

26. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿ.

27. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಅದ್ಭುತ ಸಾಧ್ಯವಾದುದು ಅದರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ.

28. ಅರ್ಥ ಸೊಗಸಾಗಿದ್ದರೂ ಪದ್ಯಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಬಂದಾಗಲೇ ಕಲಾನುಭವ.

29. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಸಂಬಂಧದೊಂದಿಗೆ ರಾಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಬೇಕು.

30. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಪ್ರಸಂಗನಿಷ್ಟೆ ಜಟಿಲವಾದ ವಿಷಯ.

31. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಸಂಗದ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶವೂ ಭಿನ್ನ ವಿನ್ಯಾಸದ ರಂಗಕೃತಿ.

32. ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಆಹ್ವಾನ ಇಲ್ಲಿದೆ.

"ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸೃಜನಶೀಲ ದೃಷ್ಟಿ" *ಲೇಖನದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿವು.*

1. ಪಂರಪರೆಯ ಅರಿವು ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾವಿದನಿಗಿರಬೇಕು.

2. ಮಾತಿನ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದು.

3. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ನೆಲೆಗಳು ಎರಡು-

    1. ವೈಚಾರಿಕ (ಒಳನೋಟ)

    2. ತಾಂತ್ರಿಕ (ಸ್ವರದ ಏರಿಳಿತ ಇತ್ಯಾದಿ)

4. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಗುಣವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸದೆ ಸಫಲವಾಗುವ ವಾಕ್ಕಿನ ಕಲೆ.

5. ಲಿಪಿಬದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಲ್ಲದ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ.

6. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಆಟದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಭಿನ್ನ. ಇದು ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸದೇ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು.

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಎಳೆ ಎಳೆಯೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಈ ಹಿಂದೆ ಚರ್ಚಿತವಾದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವರು ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಡ್ಡುತ್ತಾರೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನವು ಅಂತಿಮವಾದ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಗುಣವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸದೆ ಮಾತು ಕಲೆಯಾಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿರುವುದು ಲೇಖನದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. "ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮಾತಾಗುವ" ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂದಂಭಿಸಿದ ಈ ಹಿಂದಣ ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೆ ಅಂತಿಮ ರೂಪ ಬಂದಿದೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ "ಪ್ರಸಂಗನಿಷ್ಠೆ" ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಚರ್ಚೆ. ತೀರಾ ಗೊಂದಲವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮರು ಪರಿಶೀಲನೆ ಮಾಡುತ್ತ. "ಪ್ರಸಂಗನಿಷ್ಠೆ" ಯನ್ನು ಮೀರುವ, ಮೀರದಿರುವ ವಿಷಯ ಹೇಗೆ ಜಟಿಲವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಂಗಕರ್ತ ಕಾಣದನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ, ಕಾಣಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ನಡುಕ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮಾತು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಅದ್ಭುತ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದೇ ಅದರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಎಂಬ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದರ ನೆತ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ತೂಗುತ್ತಿದ್ದ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಭಿನ್ನ ವಿನ್ಯಾಸದ ರಂಗಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದರ ಮೂಲಕ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ರಾರಂತರ **"ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ"** (1988)[30] ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದು.

1. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಬಯಲಾಟದಷ್ಟೇ ಹಿಂದಿನ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ.

2. ಭಾಗವತ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಂಠವುಳ್ಳವನೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಜ್ಞಾನಿಯೂ ರಾಗ, ತಾಳ, ಜ್ಞಾನವುಳ್ಳವನೂ ಭಾಷಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿ ಇರುವವನೂ ಆಗಬೇಕು.

3. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಶ್ರುತಿ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು.

4. ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪೂರ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಬಂದವು. ಅವು ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಶೀಲಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುವಂತಹವು.

5. ನಾವು ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೇ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆ?

6. ಪರಪಂರೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು, ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದೇ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ.

7. ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಲು ಕೊರಳ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಝೇಂಕಾರ ಇರಬೇಕು. ಇಡಿಯ ವಾಕ್ಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದನ್ನು ತಾತ್ಸಾರದ ಒಂದು ನಗುವಿನಿಂದ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಇರಬೇಕು.

8. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಇಂದು ತಕ್ಕ ಕ್ಷೇತ್ರವೆನಿಸಿ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯ ಅಳತೆ ಗೋಲಿನಿಂದ ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಪಾಂಡಿತ್ಯ ತಾನಾಗಿ ಉಕ್ಕಿ ಬರುವ ಲಕ್ಷಣ ಇಲ್ಲಿರಬೇಕು; ಇಲ್ಲಿ ವಿರಾಮ ಗತಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ.

9. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಬಹುದಾದ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವೆಂದರೆ "ಗೀತನಾಟಕ".

ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದರೆ ಕೊನೆಯ ಅಂಶವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವಿದೆ. ಕಾರಂತರು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅದಿನ್ನೂ ಬೆಳಕು ಕಂಡಿಲ್ಲ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಲಾವಿದರಾದರೂ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾದ ಅಂಶ.

"**ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ - ರಸ, ಧ್ವನಿ** (1988)[31] ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್‌ರ ಲೇಖನ ಇದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿವು.

1. ಯಕ್ಷಗಾನ ವೀರ - ರೌದ್ರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಲೆಯಾದರೂ ಇತರ ಕಲೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಮರಸ್ಯದಿಂದಲೇ ಇದರ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ.
2. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಯಾವುದೂ ಬಿಡಿ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲ (ನೋಡಿ ಅನುಬಂಧ 1).
3. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಮೂಲಕ ಗತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಬೆಸೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.
4. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ವಿಕ್ಷೇಪವಾದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಕ್ಷೇಪ.
5. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಇಂದಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಏಕಮುಖ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ.
6. ಸಹೃದಯರು (ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ) ಹಿಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು ಮತ್ತು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಎಂಬ ಎರಡು ದ್ವಿಮುಖ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿವೆ.
7. ಗತಕಾಲಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲಿಕತೆಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಪೂರ್ಣಾವಕಾಶ ಇರುವುದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟಗಳೆಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ.

ಈ ಲೇಖನ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ಲೇಖನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ - ಕುರಿತು ವಾಚಾಳಿಯಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಧೋರಣೆಯ ಗಟ್ಟಿತನವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಏಕೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಉತ್ತರ ಸಮರ್ಥವಾಗಿಲ್ಲ. ರಸ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸಮಗ್ರತೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಾರಣ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಲೇಖನ ಕರ್ಣಪರ್ವ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಪ್ರಸಂಗ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

"**ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ**" (1988)[32] ಇದು ಬಿ.ಎಚ್.ಶ್ರೀಧರರವರ ಲೇಖನ. ಇಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಲಾವಿದರು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಲ್ಲದೆ ಕುವೆಂಪು, ಭೈರಪ್ಪಾದಿಗಳಾಗಬಾರದು ಎಂಬು ಧೋರಣೆ ಇದೆ. ಎಂದರೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು

ಬೆರೆಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಕುವೆಂಪು, ಭೈರಪ್ಪರೂ ವಾಲ್ಮೀಕಿ - ವ್ಯಾಸರನ್ನು ತಿದ್ದ ಹೋಗುವುದರ ಬದಲು ತಾವೇ ನವ್ಯವಾದ ತತ್ಸಮ ಮಹಾ ಕಥಾನಗಳನ್ನು ಬರೆದು, ತಿದ್ದಿದ ಅವೃತಿಯಂತೆ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅವರ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಕಳಂಕ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

"ಭಾವ" (1988)[33] ಎನ್ನುವ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರು "ರಸ" ಮತ್ತು "ಭಾವ"ದ ಕುರಿತಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತ ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವೆ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವಲ್ಲ; ಪದ್ಯ ಯಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸರಿ ವಲಯದಲ್ಲಿದೆಯೋ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥವೂ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿ ತಿಳಿಯಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯದು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

"ಆಧುನಿಕ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗೋಷ್ಠಿ - ತಾಳಮದ್ದಳೆ" (1988)[34] ಎಂಬ ಪೆರ್ಲರವರ ಲೇಖನವನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ವೇದ, ಮಂತ್ರ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಖಂಡನೆ - ಮಂಡನೆಗಳ ಪ್ರಕಾರವಾದ "ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗೋಷ್ಠಿ" ಯನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಖಂಡನೆ - ಮಂಡನೆಗಳಿಗೆ ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳೇ ಕಾರಣ. ಹಾಗೆಯೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ನಿಜಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗೋಷ್ಠಿಗೆ ಆಗಬೇಕಾದರೆ "ಪ್ರಸಂಗ" ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥದ ಆಧಾರವಿರಬೇಕು ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಈ ಲೇಖನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೊಂದನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಚರ್ಚಿತವಾದ ವಿಷಯಗಳ ಹೊರತಾಗಿ ಬೇರೇನು ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ.

ವಿದ್ವಾನ್ ರಾಮಚಂದ್ರ ಉಚ್ಚಿಲರ **"ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗೌರವ ಮತ್ತು ಮಿತಿ"** (1988)[35] ಇನ್ನೊಂದು ಲೇಖನ. ಇಲ್ಲಿ "ಗೌರವ" ವೆಂದರೆ ಪಾತ್ರಗೌರವ. ಭಾಷೆಯ ಗೌರವ, ಭೀಷ್ಮನ ಗೌರವ, ಧರ್ಮರಾಯನ ಗೌರವ, ಕರ್ಣನ ಗೌರವ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವುಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ನಿಲುವು. ಹಾಗೆಯೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸಹನೆಯನ್ನು ಮೀರದಿರುವ ಮಿತಿಯೂಬೇಕು ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವಿಲ್ಲ.

"ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ" (1988)[36] ತುದಿಯಡ್ಕ ವಿಷ್ಣಯ್ಯನವರ ಲೇಖನ. ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ -

1. ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಕಥಾನಕದ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಹೇಳಿದ ಪದ್ಯದ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬರಬಾರದು.

2. ಯಾವ ಕಾಲದ ಕಥೆಯನ್ನು ಆರಿಸಲಾಗಿದೆಯೋ ಆ ಕಾಲದ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬರಬಾರದು.
3. ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ವರ ಸಿಕ್ಕಿದ ಭಸ್ಮಾಸುರನಾಗಬಾರದು.
4. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯ ಪತಿವ್ರತೆಗೆ ಗಂಡನಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಒಪ್ಪುವಂತಿಲ್ಲ.
5. ಆಕರವನ್ನು ಪುರಾಣದ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗದಂತೆ ಬಳಸಬೇಕು.
6. ವಾದಕ್ಕಾಗಿ ವಾದ ಸಲ್ಲ
7. ಉದ್ದರಣೆ ಔಚಿತ್ಯವಾಗಿ ಬರಬೇಕು.
8. ಏಕತಾನತೆಯ ಸ್ವರದಿಂದ ನೀರಸವಾಗುತ್ತದೆ.
9. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ಲೀಲ - ಅಶ್ಲೀಲದ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಬೇಕು.
10. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಎಂದರೆ "ಕಂಠ" ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಆ ಬಳಿಕ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸ್ಥಾಯಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಮಾತಾಡಬೇಕು.
11. ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ, ಹೇಳುವ ಕ್ರಮ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿರಬೇಕು.
12. ಪೀಠಿಕೆ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿರಬೇಕು.
13. ಗಾದೆಯ ಔಚಿತ್ಯವಾದ ಪೂರ್ಣವಾದ ಬಳಕೆ.
14. ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರಗಳ ಮಾದರಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ.
15. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಕಾಲ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೇಕು.
16. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ ಬಾಯಿ ಮುಚ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ.
17. ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಥಟ್ಟನೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡಬೇಕು.
18. ಆಟದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ ರಂಗನಾಟಕ ಮತ್ತು ಬಾನುಲಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹಾಗೆ.
19. ಸ್ವಲ್ಪವೆ ಅವಕಾಶವಿರುವ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥನಾದ ಕಲಾವಿದ ಸೂಕ್ತವಾದ ವಿಚಿತ್ರ ಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಮಿತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಇರಬೇಕು.

ಇದಿಷ್ಟು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸೋದಾರಣವಾಗಿ ಲೇಖನ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ, ಸೋದಾರಣಗಳಿಂದ ಈ ಲೇಖನ ಹೊಸದಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ವಿಚಾರಗಳಿಂದಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಮುಂದುವರಿಯಬಹುದು.

"ತಾಳಮದ್ದಳೆ - ಕೆಲವು ಹೊಳಹುಗಳು" (1988)[37] ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರ ಲೇಖನ ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಚಾರಗಳಿವು

1. ಕೇವಲ ರಸಾಶ್ರಯ ಕಲೆಯ ಏಕೈಕ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ.
2. ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವರ್ತುಲದಲ್ಲಿಯೇ ಸುತ್ತುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿರುವಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತಹ ಶಿಸ್ತಿನ ಅಗತ್ಯವೇ?
3. ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ಮಾತನ್ನು ಮೀರಿ, ವಿಚಾರದಿಂದಲೇ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮೀರಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹಾರಬೇಕು.
4. ವಿಚಾರಪರತೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿದೆ.
5. ಇದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದಾದರೆ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಆಗಿಲ್ಲ.
6. ಇದೇ ವಿಚಾರ ಮಾತ್ರವನ್ನು ಹೊತ್ತು ಅದು ಸಾಗುತ್ತಿದೆ.
7. ಏಕೆಂದರೆ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಎಷ್ಟು ಬೆಳೆಯಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿದೆ.
8. ಇದು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲ.

ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ "ವೈಚಾರಿಕತೆ"ಯನ್ನು ಇತರರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವರು. ಅದರ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿ ವೈಚಾರಿಕತೆಯಿಂದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಇಳಿಯಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಈಗಿನ ವಾದ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕುರಿತು ಆಕ್ಷೇಪವಿದೆ. ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರದು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಒಡ್ಡೊಡ್ಡಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಗುಣವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೆರಡರ ಬೆಸೆತ ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾದ ಶ್ರೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ **"ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥನಿರ್ಮಾಣ" (1988)**[38] ಈ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದ ಇನ್ನೊಂದು ಲೇಖನ. ಈ ಲೇಖನದ ವಿವರಗಳು

1. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಕುರಿತು ಸರಿಯಾದ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆದಿಲ್ಲ.

2. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪವಿದೆ.

3. ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಶಿಸ್ತು ಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಪ್ಪೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

4. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮಾತು ಅನಿವಾರ್ಯ.

5. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಅಭಿನಯವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಹಾಡಿನ ಪದ್ಧತಿ ಕೂಡ.

6. ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಮಾತಿನ ಸ್ವರೂಪದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಇರಬೇಕು. ಖಳಪಾತ್ರ ವಾಮ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

7. ಜಾನಪದ ಸತ್ವದಿಂದಲೇ ಇದು ಬೆಳೆಯಬೇಕು.

8. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ನಡುಗನ್ನಡದ ಭಾಷೆಯೆ ಸರಿ.

9. ಕೆಲವೊಂದು ಸಲ ಆಡು ಮಾತು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯವಾಗಬೇಕಿಲ್ಲ.

10. ಹಳೆಯ ಯಕ್ಷಕನ್ಯೆಗೆ ಹೊಸ ಉಡುಪನ್ನು ತೊಡಿಸಬೇಕು - ಕೂದಲಿಗೆ ಕತ್ತರಿ ಪ್ರಯೋಗವಲ್ಲ.

11. ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಭಾವವೂ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಬೇಕು.

ಶೇಣಿಯವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಮರ್ಶೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಡೆಯದಿರುವುದರ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇದೆ. ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಹೇಳಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜಾನಪದೀಯ ಗುಣದ ಕುರಿತು ಅವರಿಗಿರುವ ಖಚಿತ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ಬಂದವುಗಳು.

"ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ" (1990) ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ವಿಮರ್ಶಾ ಕೃತಿ. "ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ" ಎನ್ನುವ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ-

1. ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯವೆಂಬ ಮರವು ಚಿಗುರಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯವುದೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ.

2. ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಮಗ್ರ ಸ್ವರೂಪದ ಜ್ಞಾನ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳ ವಿಸ್ತೃತ ಅನುಭವ, ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವ, ವಾಕ್ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಮಧುರ ಗಂಭೀರ ಸ್ವರ, ಅಭಿನಯ, ಸಾಧನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿರಬೇಕು.

3. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆ, ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವ ಚಿತ್ರಣ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ವಾದ ಪ್ರತಿವಾದ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿ, ಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗ, ಲೋಕೋಕ್ತಿ ಎಂಬ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳಿರಬೇಕು.

ಈ ಲೇಖನ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಬರಹ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ "ದೀಪಿಕೆ" ಎನ್ನುವಂತಹದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೇ ಚರ್ಚಿತವಾದ ವಿಷಯ. ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿತವಾದ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಇದು ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದರ ಖಚಿತತೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನವನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

"ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆ : ಕೆಲವು ಹೊಳಹುಗಳು (1990)[39] ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆಯವರು ಈವರೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಕುರಿತಾಗಿ ಕೆಲವೊಂದು ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾರೆ. "ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೆ ನಡೆದು ಬಂದಿವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನು? ಅದರ ಪರಿಕರಗಳು ಯಾವುವು? ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಬರೆಯಬೇಕು ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿಯೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಿಲ್ಲದೇ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಇಳಿಸದಿದ್ದುದೆ ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆ. ಹೀಗಾದುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಾಗಲೀ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಾಗಲೀ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ತಪ್ಪು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ; ಬದಲಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ, ಪುರಾಣ, ಹಳೆ ಪ್ರಸಂಗ ದೊಡ್ಡ ಬಲಿಪರ ಪದ್ಯ ಹೀಗೆ ಇತಿಹಾಸದ ಬೆದಕಾಟ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕು, ಈ ಕೊರತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಇದೆ ಎಂದು ಲೇಖನದ ಆಶಯ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವಿಮರ್ಶಾ ಬರಹಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಾದರಿಯ ಬರಹಗಳ ಅಪಾಯವನ್ನು ಈ ಲೇಖನ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿದೆ.

"Talamaddale : Text, Context, and Performence" (1991)[40] "ಎನ್ನುವ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿಯವರ ಇತ್ತೀಚಿಗಿನ ಲೇಖನವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಈ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಪೀಠಿಕೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈವರೆಗೆ ಚರ್ಚಿತವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಈ ಲೇಖನ ಎರಡನೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

1. **ಪ್ರಸಂಗ ಪಠ್ಯ :** ಪ್ರಸಂಗ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ವೀರಯುಗ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಯುಗದ ಮೌಲ್ಯಗಳೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೂ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ "ಸ್ವಂತಿಕೆ"ಯ ಚೌಕಟ್ಟು "ಪ್ರಸಂಗ"ದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿ ಅದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾಗುತ್ತ ಅದನ್ನು ಮೀರಬೇಕು.

2. **ಸಂಗೀತ ಪಠ್ಯ :** ಇದು ಪ್ರಸಂಗ ಪಠ್ಯವನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಲು ಪ್ರೇರಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ (ತಾಳಧಾರಿ) ಚೆಂಡೆವಾದಕ, ಮದ್ದಳೆವಾದಕ ಹಾಗೂ ಶ್ರುತಿವಾದಕರಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸಂಗೀತ ಪಠ್ಯವು ಕಥೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೇರಿ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಅದರ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

3. **ಶಾಬ್ದಿಕ ಪಠ್ಯ :** ಇದು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಾದದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಗೀತ ಪಠ್ಯವು ಪ್ರಸಂಗ ಪಠ್ಯದ ಚಲನಶೀಲ ಪ್ರಬೇಧವಾದರೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಪಠ್ಯವು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಚಲನಶೀಲ. ಅದು ಒಬ್ಬ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಿಂತ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಭಿನ್ನ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಅದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ, ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿವೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪಠ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವರು ಹಿಗ್ಗಿಸಿರುವರಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಲ್ಲ. ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳ ಸಂಬಂಧವೇನು? ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅದು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಬಗೆಗೆ ಹೊಳಹುಗಳಿಲ್ಲ. ಲೇಖನದಲ್ಲಿ Context ಎನ್ನುವ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ನಿರ್ವಚನವಿಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕುರಿತಾದ ವಿವರಣೆಯೂ ಸಾಲದು. ಆದರೂ ಪಠ್ಯ, ಸಂದರ್ಭ, ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯೊಂದರ ಪ್ರೇರಣೆ ಈ ಲೇಖನಕ್ಕಿದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾಗ - 2
ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳು

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೇ 1930 ರಿಂದ 1993 ರವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ[41] ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

1. ತಾಳಮದ್ದಳೆ "ಲುಪ್ತ ನಾಟ್ಯ"
2. ಅದು ಆಶುನಾಟಕ.
3. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೇ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.
4. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸಂದರ್ಭದ ಸೃಷ್ಟಿ.
5. ಹಿಮ್ಮೇಳ ನಗಣ್ಯವಲ್ಲ.
6. ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಪಠ್ಯಗಳು.
7. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಅನುಭವವೂ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಬೇಕು.
8. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದಿಲ್ಲ.
9. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಜಾನಪದ ಸಿದ್ಧಾಂತದವರೆಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಗಿ ಬಂದ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ದಾಖಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆ ಇದುವೇ. ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಸಮೀಕ್ಷೆಯೊಂದರ ಕೊರತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಈಗಾಗಲೇ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಹೇಳಲಾದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗಳು ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಆರಂಭದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನೀಡಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಆರಂಭದ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳಾದವು.

ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯಾಂತರವೇ ಹೆಚ್ಚು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕುರಿತು ನೆಪ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೇಳುತ್ತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಲೇಖನಗಳು ಉಪಕ್ರಮಿಸುತ್ತವೆ. ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನ ನಿರ್ವಹಣೆ ಸಮತೋಲನವಾದರೆ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣ ಫಲಿತಾಂಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರು ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರ ತೋರಿದವರು. ಇದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆಯೇ ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ - ಅವರು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಬೆರೆಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ-೩

ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ಸಹೃದಯರು ನಿರೂಪಿಸುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾದ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ನಾನು ಎಂಬ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರೊಬ್ಬರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯಿದು[1]. ಇದರಲ್ಲಿ ಶೇಣಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

೧. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವೇದಿಕೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಾವಡಿ, ಚಪ್ಪರಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರು-ಬದುರಾಗಿ ಚಾಪೆ ಹಾಕಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು, ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು, ಅವರ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ಸಭಾಸದರೂ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಭಾಗವತರು ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ಅಡ್ಡಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶ ಸೂಚಕವಾಗಿ ದಿಂಗಿಣ ಬಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಮುಕ್ತಾಯಿಸಿ "ಭಳಿರೇ ಪರಾಕ್ರಮ ಕಂಠೀರವ" ಎಂದು ಭಾಗವತರು ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು "ಬಲ್ಲಿರೇನಯ್ಯ" ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದನು. ಮುಂದೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಟದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆಯೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಸ್ಯಗಾರರಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ರಸಕ್ಕೂ, ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಆರ್ಭಟ,

ಅಟ್ಟಹಾಸಗಳು ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಹಿಂದಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಳಗ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದ್ರಜಿತು ಕಾಳಗ, ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗ, ಕುಂಭ ಕರ್ಣ ಕಾಳಗ, ಮಕರಾಕ್ಷ ಕಾಳಗ, ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಅಂದು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಪದ್ಯಗಳ ಸರಳಾನುವಾದ ಇಲ್ಲವೇ ಶೇಣಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ, ಪದ್ಯವನ್ನೇ ಗದ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾಗಿತ್ತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವಿರಲಿಲ್ಲ.

ಅಂದಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ರಾತ್ರೀ ಇಡಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಜಾತ್ರೆ, ನೇಮ, ಮದುವೆ, ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಪೂಜೆ ತ್ರಿಕಾಲ ಪೂಜೆ, ಶ್ರಾದ್ಧ ಮೊದಲಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವು ಆಯಾಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಅಂದಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳೂ ಕೇವಲ ಶ್ರವ್ಯವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೇ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ದೃ ಶ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಕುಂಭಕರ್ಣ ಕಾಳಗ' ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂದಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳೋಣ. ಸಾಲಾಗಿ ಕುಳಿತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬೆಂಚುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿಟ್ಟು ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಅರ್ಥದಾರಿ ಕಂಬಳಿಹೊದ್ದು ಮಲಗುವುದು, ನಿದ್ರೆಯಿಂದ ಎಚ್ಚರಗೊಂಡ ಕುಂಭಕರ್ಣ ಆರ್ಭಟಿಸಿ ಕೋಲಾಹಲ ಎಬ್ಬಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಮಂಡಕ್ಕಿಯನ್ನು, ಅರಳನ್ನು ಪಾರಣೆಗೈಯುವುದು ಮುಂದಿನ ಹಂತ. ಶೇಣಿಯವರು ಇದನ್ನು ಆಧಾರ ಸಮೇತ ವಿವರಿಸುವುದು ಹೀಗೆ;

೧. ಒಮ್ಮೆ ಕುದುಕ್ಕುಳಿ ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಸಮುದ್ರ ಮಥನ' ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನಡೆಯಿತು. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ದೇವಾಸುರರು ಸಮುದ್ರ ಮಥನಕ್ಕೆ ಮಂದರಾದ್ರಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತರುವ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ. ಆಗ ಕೂಟದ ಕೆಲವುಂದಿ ರಸಿಕ ಕಲಾವಿದರು ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿದ್ದ ತಾಮ್ರದ ಗುಡಾಣವೊಂದನ್ನು ತಂದು ಸಭಾಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿದರು. ಕೆಲವು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಬಾವಿಕಟ್ಟೆಯಿಂದ ಹಗ್ಗವನ್ನು ತಂದರು. ಮಂದರಾದ್ರಿಗೆ ವಾಸುಕಿಯನ್ನು ಸುತ್ತುವಂತೆ ಗುಡಾಣಕ್ಕೆ ಹಗ್ಗವನ್ನು ಸುತ್ತಿದರು. ಸುರಾಸುರರ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಮಥಿಸುವಂತೆ ಗುಡಾಣವನ್ನು ಕಡೆಗೋಲಾಗಿ ಮಥಿಸಿ - ಅಮೃತ ಬಾರದಿದ್ದರೂ-ತಾಮ್ರದ ಪಾತ್ರೆಯನ್ನು ಮುದ್ದೆಯಾಗಿಸಿ ಬಿಡುವಲ್ಲಿ ಧನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡರು. ಮುಂದೊಂದುದಿನ ಬಜಕೂಡ್ಲು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಸಮುದ್ರ ಮಥನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನಡೆಯಿತು. ಆದರೆ ದೇವಾಸುರರ ಆರ್ಭಟ ಅಟ್ಟಹಾಸಗಳಿದ್ದರೂ - ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರ ಆದೇಶದ ಮೇರೆಗೆ - ಕುದುಕ್ಕುಳಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತೆ ಅಣಕು ಸಮುದ್ರ ಮಥನ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ[2].

೩. ಒಮ್ಮೆ ಕುಂಬಳೆಯಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧನಿಧಿಗಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನಡೆಯಿತು. ಪಂಚವಟಿ-ವಾಲಿಸಂಹಾರ ಪ್ರಸಂಗ. ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರ ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಶ್ರೀರಾಮನ ಅರ್ಥಧಾರಿ. ಮಾರೀಚ ರಾವಣರ ಸಂವಾದ ಸಪ್ಪೆಗಾಗಿ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಗುಜು ಗುಜು ತಲೆದೋರಿತು. ಭಾಗವತರು ಮಾರೀಚಂ ಪೊಂಮೃಗವಾಗಿ ..... ಎಂಬ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿದರು. ಸೀತೆ ಮುಂಜಾನೆ ಮುಖ ತೊಳೆಯಲು ಹೊದವಳು, ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಮೃಗದ ನೆರಳನ್ನು ಕಂಡು ಇದೇನೆಂದು ನೋಡಿದಾಗ ಮೃಗವಿಲ್ಲ-ಕತ್ತನ್ನು ತುಂಬ ಹೊತ್ತು ಮೇಲೆ ಕೆಳಗಾಗಿ ಮಾಡಿನೋಡಿದಾಗಲೂ ಮೃಗ ಕಾಣಿಸಲಾಗದು. ಇದರಿಂದ ಸಿಟ್ಟುಗೊಂಡು ಗಂಡನಲ್ಲಿ ದೂರುಕೊಡಲು ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ "ಪ್ರಾಣೇಶ್ವರ" ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು, ಎಲೈಮನೆಯ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ರಾಮ "ಬಂದೇ ಬಂದೇ" ಎಂದು ಉದಾಸೀನ ಭಾವದಿಂದ ಉತ್ತರಕೊಡುವುದು-ನಡೆದೇ ಇತ್ತು. ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಜನ ಸ್ತಭ್ದರಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಆಲಿಸತೊಡಗಿದರು(ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ ಪು. ೬೭)[3].

೪. ೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ ಪುತ್ತೂರು ತಾಲೂಕು ಐಯ್ಯನಕಟ್ಟೆ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಎರಡು ದಿನಗಳ ಯಕ್ಷಗಾನ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನಡೆಯಿತು. ಜಿಲ್ಲಾ ವಿದ್ಯಾಧಿಕಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದ ದಿ|| ಆರ್. ತಾತಾಚಾರ್ಯರ ಅದು ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಕುಮಾರ ವಿಜಯ ಅಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದ ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು 'ಬೃಹಸ್ಪತಿ' ಆಗಿದ್ದರು. ತಾತಾಚಾರ್ಯರು ಅಂದಿನ ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣವನ್ನು ೧೬ ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರುಪಿಸಿದ್ದರು. ಆ ಪದ್ಯಗಳು ಇಂತಿವೆ.

ಅಕ್ಷಯ ಸುಖಮಂ ಪಡೆದರ್
ಕಕ್ಷಿಯನುಳಿದಿರ್ದು ಸಕಲ ವಿದ್ವಜ್ಜನಮುಂ
ಈಕ್ಷಿಸಿ ಮಿಗೆ ಕೇಳ್ದು
ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ಕಟಾಕ್ಷದೆ ಕುಮಾರವಿಜಯಮನೆಲ್ಲರ್ ||

ಅಟ್ಟಿತ್ತು ತೂಂಕಮಂ ಗಡ
ಮುಟ್ಟಿತ್ತೆಣ್ದೆಸೆಯ ವಿವರಮಂ ಭಲೆ ಭಳಿರೇ
ಬೊಟ್ಟಜೆಯಂ ಕೈಕೊಂಡುದು
ಕುಟ್ಟಿದ ಕಿಟ್ಟಪ್ಪನಮರ್ದ ಮದ್ದಳೆಯ ಸರಂ ||

ಸುರಪತಿಗಂ ಶಚಿಗಂ ತಾಂ
ಗುರುವಪ್ಪುದರಿಂದೆ ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯ ವಚನಂ
ಪರಮಾರ್ಥ ಪ್ರದಮಾದುದು
ಗುರುವಚನಮಲಂಘನೀಯವೆಂಬುದು ಪುಸಿಯೆ ॥

ಅಕ್ಷಯ ಸುಖಮಂ ಪಡೆದರ್
ಕಕ್ಷಿಯನುಳಿದಿರ್ದು ಸಕಲ ವಿದ್ವಜ್ಜನಮುಂ
ರಕ್ಷಿಸಿ ಮಿಗೆ ಕೇಳ್ದು ವಿರೂ
ಪಾಕ್ಷ ಕಟಾಕ್ಷದೆ ಕುಮಾರವಿಜಯಮನೆಲ್ಲರ್ ॥

ಬೆಳ್ಳಕ್ಕರಿಗರ ಬಗೆಗಂ
ಬೆಳ್ಳಾರದೆ ಮೆರೆದ ಯಕ್ಷದ್ಯಾನಿಪುಣರ್
ತಳ್ಳಂಕು ಗೊಗುಟ್ಟಿಯೊಳ್ಳಿ
ತೊಳ್ಳಿತ್ತೆನಲಾ ಪ್ರಸಂಗಮಂ ವಿವರಿಸಿದರ್ ॥

ಪದದಪ್ಪಿದೊಡಂ ಕವಿ ತಾಂ
ಪದಂರಾಗಿಡದೆ ರಸವ ಸೋನೆಯಂ ಭಾಗವತರ್
ಪದನರಿದು ಕರೆದು ಸಭೆಗಂ
ಸೊದೆಯೂಡಿದ ಬಲಿಪ ಬಲ್ಮೆಯಂ ಬಣ್ಣಿಪರಾರ್ ॥

ಕವಿಭೂಷಣ ಬಿರುದಂ ಪಡೆ
ದ ವೈದ್ಯ ವೆಂಕಪ್ಪಶೆಟ್ಟಿ ಸುರಪತಿಯರ್ಥ
ಕವತರಿಸೆ ಬಿರುದು ಪೆರತಂ
ಕವಿಗೀವೊಡೆ ರವಿಗೆ ಸೊಡರ ತೋರ್ಪಂತಕ್ಕುಂ ॥
ಬಂಧುರ ವಾಕ್ಯದಿನಾ ಹರಿ ।
ಸಂಧಾನಮನೋವಿ ಕವಿಚಮತ್ಕಾರಕೆ ನಲ್
ಸಂಧಿಸಿ ನೆಗಳ್ದಾಕಲೆಗೆ ಸು
ಸಂಧಿಯನಿತ್ತಂಗೆ ಬಿರುದನೇನಂ ಕುಡುವೋ ॥

ಎರಡುಂ ಕಣ್ಣಳವೋಲಿರೆ
ಪರಿಶೀಲಿಸೆ ತುಳುವ ಕನ್ನಡಂಗಳನೊಳ್ಪಿಂ
ದೊರೆವೋಜೆ ಉಭಯ ಕವಿಗೆನೆ
ಬಿರುದಾ ಪರಮೇಶ್ವರಂಗೆ ಪಿರಿದೇಂ ಕಿರಿದೇಂ ॥
ರಂಗದ ನಿಲೆ ಬಾಜಿಸೆ ಹೃದ
ಯಂಗಮವೆಂಬಂತೆ ನುಡಿದರ್ ರಂಗಪ್ಪಯ್ಯಂ
ಸಿಂಗದ ಮರಿಯೆನೆ ಮೆರೆದ ಬೆ
ಡಂಗಿಂಗಾವೀವ ಬಿರುದು ಮೊಚ್ಚತಾಮಲ್ತೇ ॥

ಕಡುಮುನಿವ ಮುನಿಯುಮಂ ಬಗೆ
ಗಿಡಿಸಲ್ಕಪ್ಪರ್ ಬೆಡಂಗಿನಜಮುಖಿ ಚದುರಿಂ
ನುಡಿಯದೆಯುಂ ನುಡಿದಂತಿರೆ
ಸಡಗರಮಂ ಮೆರೆದನಲ್ತೆ ಸೀತಾರಾಮಂ ॥

ಪದದರ್ಥಮನರಿದುಸಿರ್ವಂ
ದದೊಳೌಚಿತ್ಯಕ್ಕಮೈದೆ ಸಂಗತಿಗಂ ಮೆ
ಚ್ಚಿದ ಸಭಿಕರ್ಬೆಸಸುಗೆ ನ
ಚ್ಚಿದ ಬಿರುದ ಲಕ್ಷಣಂಗಮಾ ಶ್ರೀಪತಿಗಂ ॥

ಪಲಪಲರರಿಕೆಯ ನಿಪುಣರ್
ನಲವಿಂ ತಂತಮ್ಮ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದಾ ಸಭೆಯಂ
ಒಲಿಯಿಸಿದರ್ನಲಿಯಿಸಿದರ್
ಕಲೆ ಮುಂ ಕಳೆಯೇರಲವರ್ಗೆ ಬಿರುದಂ ಬೆಸಸಿಂ ॥
ಪೆಸರ್ವಿಡಿದುಸಿರದ ಮುತ್ತಿನ
ಜಸವಂತರ್ಗ್ಗಮರ್ವೋಲ್ಮನ್ನಣೆಯಂ
ಪೊಸಯಿಸೆ ಸಭಿಕರ್ ಬಲ್ಲವೊ
ಲೆಸಗಲ್ಕೆಂತಾನುಮೀಗಳರಿಯದನಾದೆಂ ॥

ಇದು ಮಲ್ಲದೆ ಸಭಿಕರ್ ಸಂ
ಮುದಂ ದತ್ತಾವಧಾನರಾಗಿರ್ದು ಸಭಾ
ಸದರಾದುಮಲ್ಲದೆ ತಾ
ಮಿದರ್ಕೆ ರಂಜಿಸುವ ರತ್ನತತಿಯನೆ ನೆಗಳ್ದರ್ ॥

ಇನಿವಿರಿದು ಸಭೆಯ ಕಾರ್ಯವ
ನನುಕ್ರಮವನರಿದು ನಡಿಸೆ ನಾರಾಯಣ ಶೇ
ಕನ ಸಹಕಾರಮೆ ಸಾಲ್ಗುಂ
ಜನನುತಿಗಂತಾತನಂತು ನೋಂತರು ಮೊಳರೇ॥

ಭಗವಂತಂ ಪಾಲಿಕೆ ಯ
ಕ್ಷಗಾನ ನಿಪುಣರ್ಕಳೆಲ್ಲರಂ ದಯೆಯಿಂದಂ
ನಗಳ್ದಯ್ಯನ ಕಟ್ಟೆವೆಸರ್
ಸುಗುಣಂಗಳ್ವೆರಸು ನೆಲಸುಗಾಚಂದ್ರಾರ್ಕಂ ॥[4]

ಈ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರು, ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ಏಕ ಕಂಠದಿಂದ ಕೊಂಡಾಡುವ, ನೆನಪಿಸುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಿದು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಐತಿಹ್ಯವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಈ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರ ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಾರಾ ಪಟ್ಟವನ್ನು ತಂದಿತ್ತಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾಚಸ್ಪತಿ ಎಂಬ ಬಿರುದೇ ಆಯಿತು. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ತೀ.ತಾ. ಶರ್ಮರ ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುವು. ಈ ಪಟ್ಟದಿಗಳು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸೂಸಾನ್ ಸೊತಾಂಗ್ ಹೇಳುವ ಅನುಭವ ಸಂಲಗ್ನ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮುಖ್ಯವಾದುವು.

ಅರ್ಕುಳ ಸುಬ್ರಾಯಚಾರ್ಯರು ಮುಖ್ಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಾಗಿದ್ದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯದು. ಕರ್ಣ ಪರ್ವ ಅಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗ. ದಾನವರಿ ಮಾತಲಾಲಿಸೊ ಎಂದು ಧರ್ಮರಾಯನು ನುಡಿಯುವ ದುಃಖದ ಸನ್ನಿವೇಶವದು. ಅರ್ಕುಳ ಸುಬ್ರಾಯಚಾರ್ಯರು ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುತ್ತಾ ಇದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಭಾಗವತರು ದುಃಖರಸದಲ್ಲಿ ಹಾಡದೆ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ ಷಣ್ಮುಖ ಪ್ರಿಯರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರು. ಆಗ ಆಚಾರ್ಯರು ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೆ 'ಛೀ' ಎಂದರು. ಹಾಡುವವರು ಇದರಿಂದ ಅವಮಾನಗೊಂಡು ಆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೆ ವಿರಮಿಸಿತು.[5].

೫. ಒಮ್ಮೆ ಮದ್ರಾಸು ಪ್ರಾಂತೀಯ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಮಹಾಸಭೆಯು ಕಾರ್ನಾಡು ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. (ಸು. ೫೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ) ಕರ್ಣಪರ್ವ ಆದಿನದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗ. ದಿ. ವೆಂಕಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟರು ಕರ್ಣನಾಗಿ ಮತ್ತು ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಶಲ್ಯನಾಗಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಬ್ಬರು ಗುಣ ಮೇಲೆಂದು (ಕರ್ಣ) ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಜಾತಿ ಮೇಲೆಂದು (ಶಲ್ಯ) ವಾದ ಪ್ರತಿವಾದಕ್ಕೆ ಇಳಿದರು. ಚರ್ಚೆ ಕೊನೆಗಾಣದೆ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಆಗ ಸಭೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ವೃದ್ಧರೊಬ್ಬರು ಎದ್ದು ನಿಂತು ದಯವಿಟ್ಟು ಇಬ್ಬರು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಕಥೆ ಮುಂದೆ ಸಾಗಲಿ ಎಂದರು.

೬. ಪಂಡಿತ ಮುನ್ನೂರು ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು. ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅವರು ವಿದುರನಾಗಿದ್ದರು. ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಕೌರವನು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹೀಗೆ ಹಂಗಿಸುತ್ತಾನೆ; "ಮಗುಳೆ ತೊತ್ತಿನ ಮಗನ ಮನೆಯಲಿ ಸೊಗಸಿನಿಂದಲಿ ಹಸಿವನೂಕಿದೆ"। ಹಗೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಪಾಂಡವರು ನೀನಗಡು ಎಮಗೆ। ಹಾಗೆ ಹಂಗಿಸುವಾಗ ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರ ಮೀಸೆಯ ಕೂಡಿಯು ಸಹ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನಡುಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರು ಅರ್ಥಹೇಳುವಾಗ ಕ್ರೋಧದಿಂದ ನಡುಗುತ್ತಿದ್ದರು. "ಭೀಮನು ನಿನ್ನ ತೊಡೆಗಳನ್ನು ಮುರಿಯುವಾಗ ನಿನ್ನನ್ನು ಕಾಪಾಡಲೆಂದು ಇದೋ ಈ ಬಿಲ್ಲನ್ನು ಈವರೆಗೆ ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ನನ್ನನ್ನು ದಾಸಿಪುತ್ರನೆಂದು ನಿಂದಿಸಿದೆಯಲ್ಲ. ಇದೋ ಈ ಬಿಲ್ಲನ್ನು ಈಗಲೆ ಮುರಿದೆ" ಎಂದು ಆವೇಶದಿಂದ ಎದ್ದು ನಿಂತು, ತಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ ಛತ್ರಿಯನ್ನೆ ಮುರಿದು ಎಸೆದರು. ರಸಾವೇಶ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಅನುಭವ.[6] (ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ ಪುಟ. ೩೭).

೭. ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ಬದುಕಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ಒಂದು ಸಲ ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗ ನಡೆಯಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಬೋಂಡಾಳ ಜನಾರ್ದನ ಶೆಟ್ಟರು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನಾಗಿಯೂ ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ ಅವರು ಕೌರವನಾಗಿಯೂ ವಾದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆಗಮಿಸುವ ಅಂದಿನ ಅರ್ಥಧಾರಿಯೊಬ್ಬರು ಸಂಜಯನಾಗಿಯೂ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ್ದರು. ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಜಯನ ಪಾತ್ರ ತನಗೆ ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿದ್ದು ಎಂಬುದು ಅವರ ತೀರ್ಮಾನ. ಎದುರಾಳಿಯನ್ನು ಅವರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಗ್ಗುಬಡಿಯುವ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಕೌರವನು ಸಂಜಯನನ್ನು ದೂತನಾಗಿ ಉಪಪ್ಲಾವ್ಯಕ್ಕೆ (ಪಾಂಡವರ ಬಳಿಗೆ) ಕಳುಹಿಸಬೇಕೆಂದಾಗ ನನ್ನನ್ನೇ ಏಕೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಹು ಹೊತ್ತಿನವರೆಗೆ ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರಂತೆ. ಕೌರವನು ಸಂಜಯನ ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಿ ಬೀಳ್ಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು ಸಂಜಯ "ನಾನಿದನ್ನು ಸರ್ವಥಾ ಮಾಡಲಾರೆ" ಎಂದು ಹಠ ಹಿಡಿದ. ಎಷ್ಟು

ಹೊತ್ತಾದರು ಚರ್ಚೆ ಮುಗಿಯಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪಹೊತ್ತು ಭಾಗವತರು ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ಕುಳಿತಿದ್ದರು. ಆದರೂ ಸಂಜಯನು ಧರ್ಮರಾಯನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಲು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಆಗ, ಸಂಜಯನು ಧರ್ಮರಾಯನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬಂದು ಧರ್ಮರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನ ವೈಭವವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ - ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕೌರವ ಕೋಪಗೊಂಡು - "ನೂಕಿರೋ ಸಂಜಯನ" ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನು ತಾರಕ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ, ಸಂಜಯನು ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಸಭೆಯಿಂದಲೇ ನಿರ್ಗಮಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಬಳಿಕ 'ದಾಯಭಾಗದೊಳೈದು ಗ್ರಾಮಮಂ ತನಗೆ....' ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರು[7]

೮. ಮತ್ತೊಂದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆ. ಅಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗ 'ಪಂಚವಟಿ' ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ರಾಮನ ಅರ್ಥದಾರಿಗಿಂತ ತಾನು ಮೇಲೆಂಬ ಭಾವನೆ ಇತ್ತು. ಕಥಾನುಸಾರವಾಗಿ ಕಾಂಚನ ಮೃಗವನ್ನು ತರಲು ರಾಮನು ಹೋಗಬೇಕಾದುದು ನ್ಯಾಯವೇ. ಆದರೆ ಈ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ತಾನೇ ಹೋಗುವೆನೆಂದು ಹಠ ಹಿಡಿದ. ವಾದದಲ್ಲಿ ಸೊತ ರಾಮನು ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಮಾತಿಗೆ ಒಪ್ಪಿ ಸುಮ್ಮನಾದನು. ವಾದದಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದ ಸಂತೊಷದಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು 'ಹುಂ' ಮುಂದುವರಿಯಲಿ ಎಂದನು. ಆದರೆ ಬಲಿಪ ಭಾಗವತರು 'ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಕಾಂಚನ ಮೃಗವನ್ನು ತರುವ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ವೆಂದೂ ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ನನಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ' ವೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಅಂದಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮುಗಿಯಿತು[8].

೯. ಒಮ್ಮೆ ಬದಿಯಡ್ಕದಲ್ಲಿ 'ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ' ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಏರ್ಪಾಡಾಯಿತು. ಕಾಸರಗೊಡು, ಪುತ್ತುರು ತಾಲ್ಲೂಕುಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾವಿದರ ಕೂಡುವಿಕೆಯಿಂದ ಅಂದಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಕಳೆಯೇರಿತ್ತು. ಭಾಗವತರು ಹೆಸರಾಂತ ಬೆಳಿಂಜೆ ಮೈಂದಪ್ಪ ರೈಗಳು. ಮೃದಂಗವಾದಕರು ಕೆದಂಬಾಡಿ ಅಬ್ಬಣ್ಣ ಬಲ್ಲಾಳರು ಆಗಿದ್ದರು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮ-ವಿಷ್ಣುಮೂರ್ತಿ ಹೊಳ್ಳ, ರಾವಣ-ಕಂಡೆತ್ತೊಡಿ ನಾರಾಯಣ ಕೇಕುಣ್ಣಾಯ, ಸಾರಣ-ದೇರಾಜೆ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಪ್ರಹಸ್ತ-ವಿದ್ವಾನ್ ಕೊಳಂಬೆ, ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಗೌಡರೂ ಮತ್ತು ಅಂಗದ-ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ವಿಷ್ಣುಭಟ್ ಆಗಿದ್ದರು. ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಾರೆಯ ಆಢ್ಯ ಪುರುಷರೂ, ಆಗರ್ಭ ಶ್ರೀಮಂತರು ಆಗಿದ್ದ ನಾರಾಯಣ ಶೇಖರ ಅವರು ನಿಯೋಜಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಸಭಿಕರಿಂದ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತ ಸಾಗಿತ್ತು. ಅಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನ ಪ್ರಹಸ್ತ (ಕೊಳಂಬೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಗೌಡ) ಮತ್ತು ಅಂಗದರ (ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ವಿಷ್ಣುಭಟ್) ಕಡೆಗಿತ್ತು. ಅಂಗದನು ರಾವಣನ ಸಭಾಸ್ಥಾನವನ್ನು

ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಬಾಲವನು ಸುರುಳಿಕ್ಕಿ ಕುಳಿತ ಮೇಲೆ ಕಥಾನುಸಾರವಾಗಿ ಪ್ರಹಸ್ತನು ಆತನನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಬೇಕು. ಅದರಂತೆ ಪ್ರಹಸ್ತನು ಅಂಗದನನ್ನು ನೋಡಿ "ಯಾರು ನೀನು ಯಾಕೆ ಬಂದಿದ್ದಿಯಾ" ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಸುರಿಮಳೆಯನ್ನೇ ಸುರಿಸಿದನು. ಆಗ ಅಂಗದನು ತನ್ನ ಪರಿಚಯ ಸಮೇತವಾಗಿ ಬಂದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೇಳಿದೊಡನೆಯೇ "ಪ್ರಸ್ತನು ಓಹೋ ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನೀನು, ಕಿರಿ ಕಿರಿ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವ ಕಿರಿ ಮಂಗನೋ" ಎಂದು ಕೇಳಿದನು. ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಗುಲ್ಲೆಬ್ಬಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಗದನು ಏನೂ ಅಳುಕದೇ "ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವಿಚಾರಿಸುವ ನೀನು ಈ ಸಭೆಯ ದೊಡ್ಡಣ್ಣ ಗೌಡ (ದೊಡ್ಡ ಯಜಮಾನ ರಾವಣ)ನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಗೌಡನೇ (ಸಣ್ಣ ಯಜಮಾನನ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸ್ತ) ಇರಬೇಕಲ್ಲವೇ? ಬಹಳ ಸಂತೋಷ. ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ಕಿರಿಯರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ನನ್ನ ಸಣ್ಣಣ್ಣ, ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಎಲ್ಲ ಇದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಪುಟ್ಟಣ್ಣ (ಹನುಮಂತ) ಈ ಸಭೆಗೆ ಬಂದ ಪರಿಚಯವುಂಟಲ್ಲ" ಎಂದನು. ಆಗ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಕರತಾಡನವಾಯಿತು. ಮತ್ತೆ ಅಧ್ಯಕ್ಷರೇ ಎದ್ದು ಶಾಂತಗೊಳಿಸ ಬೇಕಾಯಿತು.[9]

೧೦. ಒಮ್ಮೆ ಪುತ್ತೂರಿನ ಪಾಣಾಜೆ ಎಂಬಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಯಿತು. ಅಂದು 'ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ' ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಯಿತು. ಬಿ. ಮೈಂದಪ್ಪ ರೈಗಳು ಭಾಗವತರು, ಅಬ್ಬಣ್ಣ ಬಲ್ಲಾಳರು ಮೃದಂಗವಾದಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ನಾರಾಯಣ ಕಿಲ್ಲೆಯವರು ಭೀಷ್ಮನಾಗಿಯೂ, ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನಾಗಿಯೂ, ಕುಬಣೂರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಅರ್ಜುನನಾಗಿಯೂ, ವೆಂಕಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟರು ಕೌರವನಾಗಿಯೂ, ನಾರಾಯಣ ಕೇಕುಣ್ಣಾಯರು ಭಗದತ್ತನಾಗಿಯೂ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಪುಣಿಂಚತ್ತಾಯರು ಧರ್ಮರಾಯನಾಗಿಯೂ, ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರು ಅಭಿಮನ್ಯುವಾಗಿಯೂ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಮಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಅಂದು ಆಗರ್ಭ ಶ್ರೀಮಂತರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿತ್ತು. ಅವರು ಕಡಿಮೆ ವಿದ್ಯಾವಂತರಾಗಿದ್ದರೂ, ಭಾಷಾಶುದ್ಧಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಲಿನ ಅಪಾರ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಬಂದರೆಂದರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಕೊಡಲೇಬೇಕು. ಭೀಮನ ಅರ್ಥ ಅವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಆ ಕಾರಣಕ್ಕೆ.

ಧರ್ಮರಾಯ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣರ ಸಂವಾದ, ಕೌರವನ ಪೀಠಿಕೆ, ಭೀಷ್ಮ-ಕೌರವರ ಸಂವಾದ ಇವೆಲ್ಲ ರಸವತ್ತಾಗಿ ಸಾಗಿದ ಬಳಿಕ ಶೆಟ್ಟರು ಭೀಮನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾ - "ನೀನು ಪಾಂಡವರಲ್ಲೊಬ್ಬ ರಾಕ್ಷಸ ಸ್ವಭಾವದವ,

ಸಿಕ್ಕಿದವರ ಎಂಜಲನ್ನಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಿದವ, ವಾಯುವಿನ ಮಗನಲ್ಲವೇ? ಅವನಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದು, ಕೆಟ್ಟದು ಎಂಬ ಬೇಧ ಎದೆಯೇ? ನಿನಗೆ ಅವನದೇ ಗುಣ"- ಎಂದು ಮೂದಲಿಸಿ ವಾದಕ್ಕಿಳಿದರು. ಭೀಮನ ಅರ್ಥದಾರಿಗೆ ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ಇದಿರು ನಿಲ್ಲಲಾಗದೆ ಸೋತು ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಒಂದೆರಡು ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದುವರಿಯುವಂತಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಅವಮಾನವಾಯಿತು. ಮಾರನೆಯ ದಿನ ಬೆಳಗ್ಗೆ ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ತಾನು ಹಿಂದಿನದಿನ ಶೆಟ್ಟರಿಗೆ ಐವತ್ತು ರೂಪಾಯಿಯ (ಈಗ ನೂರು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಐವತ್ತು ರೂಪಾಯಿ ಅದು!) ಬೆಳ್ಳಿ ದೀಪವನ್ನು ಕಾಣಿಕೆ ಕೊಟ್ಟುದಾಗಿಯೂ, ಶೆಟ್ಟರಿಗೆ ಉಪಕಾರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದಾಗಿಯೂ, ತಾನೂ ಅವರಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಬುದ್ಧಿ ಕಲಿಸುವುದಾಗಿಯೂ ಹುನ್ನಾರು ಮಾಡಿದರು. ಇದರಿಂದ ಶೆಟ್ಟರಿಗೆ ದಕ್ಕಿದ ಬೆಳ್ಳಿದೀಪ ಮತ್ತೆ ಶ್ರೀಮಂತರ ಪಾಲಾಗುವುದೆಂದು ತಿಳಿದ ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರು ಅವರನ್ನು ಸಮಾಧಾನಿಸುತ್ತಾ; ಮಾರನೆಯ ದಿನ ಶೆಟ್ಟರ ಇದಿರಿಗೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿ ಅವರನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೈದುಬಿಡಲು ಸಲಹೆ ಮಾಡಿದರು. ಇದರಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತರು ಸಂತುಷ್ಟರಾದರಲ್ಲದೆ ಮಾರನೆಯ ದಿನದ 'ಪಂಚವಟಿ-ವಾಲಿಸಂಹಾರ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ವೆಂಕಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟರ ಶ್ರೀರಾಮ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಸುಗ್ರೀವ, ಬಾಲಕೃಷ್ಣರಾಯರ ವಾಲಿ, ಕೇಕುಣ್ಣಾಯರ ರಾವಣ, ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರ ಶೂರ್ಪನಖೆ, ಪುಣಿಂಚತ್ತಾಯರ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಮತ್ತು ಆ ಶ್ರೀಮಂತರ ಖರಾಸುರ-ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿತರಣೆಯಾದವು. ರಾತ್ರಿ ನಿಗಧಿತ ಸಮಯಕ್ಕೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮ, ಶೂರ್ಪನಖೆಯರ ಸಂವಾದವೂ ಮುಗಿದು ಶ್ರೀಮಂತ ಖರಾಸುರನ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು. ಅಬ್ಬರದಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಖರಾಸುರ ತಂಗಿಯನ್ನು ಕಂಡೊಡನೆಯೇ-"ಶೂರ್ಪಾಣಖೀ, ನಿನ್ನ ಕಿವಿ ಮೂಗು ಹೇಗೆ ತುಂಡಾದುದು, ಎಲಾ ಎಲಾ ತಂಗೀ ದಾರಿಯಲ್ಲೇನು ಹುಲಿ ಇದಿರಾಯಿತೇ, ನಿನಗೇನು ಸೊಯ ಉಂಟೋ ಇಲ್ಲವೊ ಹೇಳು ಹೇಳು"- ಎಂದು ಅವರದೇ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಸುರಿಮಳೆಗೈದರು. ಶೂರ್ಪನಖೆ ಹಾಗೂ ಹೀಗೂ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ರಾಮ ಇದಿರಾಗಲೇ ಬೇಕು. ರಾಮನನ್ನು ಕಂಡದ್ದೇ ತಡ ಖರಾಸುರ ಕೋಪಾವಿಷ್ಠನಾಗಿ - "ನೀನೆಯೋ ರಾಮನೆಂಬ ನರಾಧಮಾ, ನೀಚಾ, ನಿನಗೆ ಮರ್ಯಾದೆಯುಂಟೋ, ನನ್ನ ತಂಗಿಗೆ ಮಾಡಿದ್ದೇನು ನೀನು, ಘಾತಕೀ, ವಂಚಕಾ, ಕೃತಜ್ಞ, ನಿನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ನಿನ್ನ ಇದಿರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಏನು ಮಾಡುತ್ತೇನೆ ನೋಡು. ಯಾರು ತಡೆವ ಮಗ ಬರಲಿ ಮುಂದೆ. ಹುಂ ಹುಂ"- ಎಂದು ಬಾಯಿಗೆ ಬಂದ ಹಾಗೆ ಬೈದರು. ಶೆಟ್ಟರು ತುಟಿ ಎರಡು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಮಾತಾಡಿ ಸುಧಾರಿಸಿಬಿಟ್ಟರು. ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಶ್ರೀಮಂತರಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯೂ ಆಯಿತು, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸಾಂಗವಾಗಿಯೂ ನೆರವೇರಿತು. ಬೆಳಗ್ಗೆ ಶ್ರೀಮಂತರು

ಹೊಗುವಾಗ ಶೆಟ್ಟರನ್ನು ಕರೆದು – "ತುಂಬ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದಿರಿ, ಇದು ನಿಮ್ಮ ಸಂಘಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಕಾಣಿಕೆ" -ಎಂದು ಹೇಳಿ ಒಂದು ನೂರು ರೂಪಾಯಿ ಸಮರ್ಪಿಸಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ನಮಸ್ಕರಿಸಿ ಹೋದರು.[10]

೧೧. ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಮಹಾಲಿಂಗ ರೈಗಳ ಸ್ವಯಂ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕತ್ವದಲ್ಲಿ 'ಕುಂಭಕರ್ಣ ಕಾಳಗ' ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನೆರವೇರಿತು. ಭಾಗವತರಾಗಿ ಪುತ್ತಿಗೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಷರು ಚೆಂಡೆಗೆ ಮಧೂರು ಶಿವನವರು ಮತ್ತು ಕುಂಡಕ್ಕೋಳಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣರೂ, ಮದ್ದಳೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣಾಚಾರ್ಯರೂ ಇದ್ದರು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕ್ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರರು ಶ್ರೀರಾಮನಾಗಿಯೂ, ಶಿವಪ್ಪಣ್ಣನವರು ಕುಂಭಕರ್ಣನಾಗಿ ಅಂದಿನ ಕೂಟಕ್ಕೆ ಕಳೆಯೇರಿಸಿದ್ದರು. ಸಮರ್ಥ ಭಾಗವತಿಕೆ, ಕೈಚಳಕದ ಹಿಮ್ಮೇಳ - ಚಂಡೆಮದ್ದಳೆಗಳ ಝೇಂಕಾರದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಕಳೆಯೇರಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಾಮನ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿ, ರಾವಣನನ ಒಡ್ಡೊಲಗವಾಗಿ ಕುಂಭಕರ್ಣನನ್ನು ನಿದ್ದೆಯಿಂದ ಎಬ್ಬಿಸುವಲ್ಲಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗ ತಲುಪಿತು. ಭಾಗವತರ ಪದ್ಯ ಆರಂಭವಾದನಂತರ ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಪ್ರವೇಶವಾಗಬೇಕು. ಆಗ ಆಳುಗಳಿಬ್ಬರು ಕೊಪ್ಪರಿಗೆಯೊಂದನ್ನು ತಂದು ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ತಲೆಗೆ ಮುಚ್ಚಿ ಅತ್ತಿತ್ತಾ ಮೊಣಕಾಲೂರಿ ಕುಳಿತು ಆಧರಿಸಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡರು. ಒಡನೆಯೇ ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಆರ್ಭಟವೇ ಆರ್ಭಟ. ಆತನ ಇದಿರಿಗೆ ಇರಿಸಿದ್ದ ದೊಡ್ಡ ತಟ್ಟೆಯ ತುಂಬ ಹುರಿಗಾಳು ಇತ್ತು. ಆರ್ಭಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೆ ಕೊಪ್ಪರಿಗೆಯ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಗಣಗಣ ಶಬ್ದ ಕೇಳಿಬಂತು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಕುಂಭ ಕರ್ಣನ ಆರ್ಭಟೆಯೂ ಸಣ್ಣದಾಗುತ್ತಾ ಬಂತು. ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರಿಗೆ ಏನೋ ಅನುಮಾನ ಬಂದು-ಯಾರು ಹೇಳಿದರು ಕೇಳದೇ-ಕೊಪ್ಪರಿಗೆಯನ್ನು ತೆಗೆಸಿಯೇ ಬಿಟ್ಟರು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಶಿವಪ್ಪನವರು ಕೊಪ್ಪರಿಗೆಯ ಭಾರ, ಒತ್ತಡ ತಡೆಯಲಾರದೆ ಕುಸಿಯುವಂತಾಗಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಲೆ ದೂಗುವಂತೆ ಮುಂದುವರಿಯಿತು.[11]

೧೨. ಅಡ್ಯನಡ್ಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಟವೊಂದರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಮಾಗಧನ ಪಾತ್ರ. ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಕೃಷ್ಣನ ಅರ್ಥ. ಮಾಗಧ ಕೃಷ್ಣರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬಿರುಸಾಗಿಯೆ ಸಾಗಿತು. ಮಾಗಧನು "ಎಲಾ ಕೃಷ್ಣಾ ನೀನು-ನಿನ್ನಣ್ಣಾ ಬಲರಾಮನು -ನನ್ನಲ್ಲಿ ಸೋತು ಸಮುದ್ರಕ್ಕೆ ಹಾರಿ ಮನೆ ಮಾಡಿದಿರಿ. ನೀರಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವವರು ಅವಧ್ಯ" ರೆಂದು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಎಂದರು. ಆಗ ಕೃಷ್ಣ "ನೀನು ತಗಣೆಯಂತೆ ನನಗೆ ತೊಂದರೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮಧುರೆಯನ್ನು ಬಿಡಬೇಕಾಯಿತು ಎಂದರು. ಆಗ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು" ಎಲಾ ಕೃಷ್ಣ ನಮ್ಮಂತಹ ವೀರ ಪುರುಷರು ಕೊಡುವಂತಹ ಉಪಮೆಯೋ ಇದು. ಇದಕ್ಕೆ

ಅಲ್ಪೋಪಮೆ ಎಂದು ಹೆಸರು ನೀನು ತಗಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಕಾಳಗ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಯೋಗ್ಯನೇ ಹೊರತು ನಮ್ಮಂತಹವರೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲ" ಎಂದರು.

ಇದು ಪೊಳಲಿಯವರು ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಿ. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಲೇಖನದಿಂದ ಆಯ್ದು ಭಾಗ. ಶೇಣಿಯವರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ನಾನು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗಿದೆ;

ಹಿರಿಯ ಗುಣಗಳುಳ್ಳ ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಯೊಬ್ಬರ ಜರಾಸಂಧನಿಗೆ, ಕೃಷ್ಣನಾಗಿ ನಾನು ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದಾಗ, ಅವರು "ಕೃಷ್ಣಾ ರಣಹೇಡಿಯಾಗಿ ನೀನು ಮಥುರೆಯನ್ನು ನಿನ್ನವರೊಂದಿಗೆ ದೇಶಾಂತರ ಹೊಂದಿ ಭಯದಿಂದ ಸಮುದ್ರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮಾಡಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರುವೆ ಎಂಬ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ, ಪರಿಹಾಸ್ಯದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರು. ಇದು ಜರಾಸಂಧನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಮಾತೆಂದು ನನಗನ್ನಿಸಿ", ದ್ವಾರವತಿಯಲ್ಲಿ ನಾನಿರುವುದು ನಿಜವಾದರೂ ನಿನ್ನ ಭಯದಿಂದ ಅಡಗಿರುವುದೆಂಬ ನಿನ್ನ ಊಹೆಗೆ ಯಾವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ. ಮಥುರೆಯಿಂದ ವಸತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದೇವೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ರಾಜ್ಯವನ್ನೇನೂ ನೀನು ಆಕ್ರಮಿಸಿ, ನಿನ್ನ ಒಡೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡುದು ಇಲ್ಲವಲ್ಲ? ಮೆತ್ತನೆಯ ಹಾಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸುಖವಾಗಿ ನಿದ್ರಿಸಬೇಕೆಂಬವನು - ದೀಪವನ್ನು ನಂದಿಸಿದಾಗ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡು -ಧಾಳಿ ಮಾಡುವ ತಗಣೆಯ ಕಿರುಕುಳದಿಂದಾಗಿ, ಜಜ್ಜಿ ಹಾಕುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಹೇಸಿ, ಹಾಸಿಗೆಯನ್ನೆ ಬದಲಾಯಿಸಿದರೆ ಅದು ತನಗೆ ಹೆದರಿ ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸವೆಂದು ಬುದ್ಧಿಯಿದ್ದವರು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾ "ನಾನು ಜರಾಸಂಧನ ಹದಿನೇಳಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿದ ಮಥುರೆಯ ಧಾಳಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಪ್ರತಿಸಲವೂ ಅವನೇ ಹಿಂತೆಗೆದುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದಾಗ ಜರಾಸಂಧ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಸಿಟ್ಟು ಬಂದಿರಬೇಕು. ಅವರು ನನ್ನ ಉಪಮೆಯನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿ "ನಮ್ಮಂಥ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ಹೊಂದುವ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯೇ ಇದು? ಈ ಹೀನೋಪಮೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ನಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಭೆಯವರೇ ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡಲಿ. ಮಾತಾಡುವಾಗ ಯಾರ ಎದುರಿಗೆ ತಾನಿದ್ದೆನೆಂಬ ನೆನಪಿರಬೇಕು. ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಲಿತು ಬರಬೇಕು" ಎಂದು ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳುವ ಅಧ್ಯಾಪಕನಂತೆ ತಾನು ಪಂಡಿತನೆಂಬುದನ್ನೂ, ಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯರೆಂಬುದನ್ನೂ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಜನರನ್ನು ಶೋಷಿಸಿ ಧನಬಲದಿಂದ ಮದಿಸಿರುವ ಧನಿಕರನ್ನು ರಕ್ತಹೀರಿ ಕೊಬ್ಬಿರುವ ಜಿಗಣೆಗಳಿಗೂ, ತಗಣೆಗಳಿಗೂ ಹೋಲಿಸುವುದು ಇದೇ ಪ್ರಥಮವೆಂಬಂತೆಯೂ, ನನ್ನದೇ ನವಸೃಷ್ಟಿಎಂಬಂತೆಯೂ ಅಂದಿನ ಜರಾಸಂಧ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದಂತಿತ್ತು. ಕವಿಗಳು ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೋದಿದವರು ಬಲ್ಲರು. ಮಲಗಿ ಮೆಲು

ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕೋಣನ ಕೋಡಿನ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ ನೊಣವೊಂದು ಎದ್ದು ಹೊರಟಾಗ, "ಹೋಗಿ ಬರುತ್ತೇನೆಂದು" ಹೇಳಿತಂತೆ ಆಗ ಕೋಣವು ಕಣ್ತೆರೆದು "ಓಹೋ ನೀನು ಬಂದದು ಯಾವಾಗ ಎಂದು ಕೇಳಿದಂತೆ - ಎಂಬ ಉಪಕಥೆಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ, ದುರ್ಬಲರನ್ನು ಪ್ರಭಲನು ಅವಹೇಳಿಸಿದರೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿಲ್ಲೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುವರೆ? ಮೃಗರಾಜನೆನಿಸಿದ ಸಿಂಹವು ಮದ್ದಾನೆಯ ಕುಂಭಸ್ಥಲ ಭೇದನ ಮಾಡುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದು ಕಾಡಿನ ಯಾವ ಮೃಗಗಳನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಮುತ್ತುವ ನೊಣಗಳಿಗೆ ಹೆದರುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಚತುರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೀನೋಪಮೆಯೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಉತ್ತರಿಸಲಾರದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಬಾಲಿಶ ತರ್ಕವೂ, ಕಾವ್ಯದ ಸೀಮೋಲ್ಲಂಘನೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ನನ್ನ ಬಲವಾದ ನಂಬಿಕೆ"[12]

೧೩. ದಿ. ವೆಂಕಪ್ಪಶೆಟ್ಟರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತಿದು. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೌರವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತು ಕೃಷ್ಣಾ ನಿನಗೆ ಹದಿನಾರು ಸಾವಿರ ಗೋಪ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮಡದಿಯರೆಂದು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ ಯಾರವರು? ಅವರ ಹೇಸರೇನು? ಲೋಕವನ್ನೇ ಇಂತಹ ವಂಚನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಿಂದ ಸಮ್ಮೋಹನಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುತಿ ಎಂದರೆಂತೆ. ಆಗ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಾದವರು "ನನ್ನ ಹದಿನಾರು ಸಾವಿರ ಗೋಪ ಸ್ತ್ರೀಯರ ವಿಚಾರ ತಿಳಿಸುತ್ತೇನೆ. ಆದರೆ ನನ್ನದೂ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಿದೆ. ನಿನಗೆ ನೂರು ಮಂದಿ ಸಹೋದರರಿದ್ದಾರಲ್ಲ ಬರೇ ನೂರೇ ನೂರು. ಅವರ ಹೆಸರನ್ನು ಮೊದಲು ಹೇಳು. ಅವರು ನಿನ್ನದೇ ತಮ್ಮಂದಿರಲ್ಲ ಎಂದರಂತೆ. ಶೆಟ್ಟರು ಮುಖಭಂಗಿತರಾದರು.[13]

೧೪. 'ಭೀಷ್ಮ ಪರ್ವ' ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಶೇಣಿಯವರ ಭಿಷ್ಮ. ದಿ. ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಭಾಗವತರು ಚಕ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿಯೆನೆಂಬ ಹರಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಚಕ್ರಹಿಡಿಯುವಂತೆ ಭೀಷ್ಮನು ಮಾಡಿದನು. ಆಗ ಚಕ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ರಥದಿಂದ ಧುಮುಕುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಭೀಷ್ಮನು ಕೃಷ್ಣನು ಸುತ್ತಿಮಾಡುವ 'ಶ್ರೀ ಮನೋಹರ ಸ್ವಾಮಿ ಪರಾಕು' ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಅದನ್ನು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಾಕಿದರು. ಆಗ ಭೀಷ್ಮನಾದ ಶೇಣಿಯವರು "ಇಷ್ಟೊಂದು ಶ್ರುತಿ, ರಾಗ ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭಗವಂತನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿದ ಅನಂತರ ನಾನು ಹೇಳಲು ಉಳಿದಿರುವುದಾದರೂ ಏನು ಎಂದು ಗದ್ಗದಿತರಾದರು.[14]

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ಮರಣೆಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಸುತ್ತ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದೇ ಆದರೆ ಅದರ ಪರಂಪರೆಯ

ಬಗೆಗೂ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಎಣ್ಣೆ-ಸೀಗೆಯಂತೆ ಬೆರೆಯದೇ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ಈ ಭಾಗಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದು ನಿರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗೊಳಗಾದುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವಿವರಗಳಿಂದ ನಾವು ಕೆಲವೊಂದು ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವಿಗೆ ಬರಬಹುದು.

1. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರಲಿಲ್ಲ.

2. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಅಂದು ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದವು.

3. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ರಸ ಮತ್ತು ರಸಭಂಗ ಎಂಬುದರ ಕಲ್ಪನೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ-೪

ಹರಿಕಥೆ - ಪುರಾಣವಾಚನ - ತಾಳಮದ್ದಳೆ

ಈಗಾಗಲೆ ಹರಿಕಥೆ ಪುರಾಣವಾಚನ-ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಮಾಡಿದುದಾಯಿತು. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಈ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ವಿವರಣೆಯು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸುಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಮುಂದಿನ ನಮ್ಮ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಕಲೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹರಿಕಥೆ :

ಕಾಲಕ್ಷೇಪ, ಕಥಾಕಾಲಕ್ಷೇಪ, ಕೀರ್ತನೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿರುವ ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವನ್ನು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹರಿಕಥೆ ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಕಥೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂದು ಹರಿಕಥೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಕಥೆಯೇ ಆಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಶಿವ ಪಾರಮ್ಯದ ಕಥೆಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಹರಿಕಥೆಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಕೀರ್ತನೆ ಸ್ತುತಿ, ಹೊಗಳಿಕೆ, ಹೇಳುವಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಂತಹ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ಕಲೆಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಹರಿಕಥೆ ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ವ್ಯರ್ಥಾಲಾಪ ಎನ್ನುವ ಹೀನಾರ್ಥವೂ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಹೀಗೆ

ಹೀನಾರ್ಥ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುವಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥೆಯ ಒಂದು ಗುಣವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ ಅದು ಅದರ ಕಾಲಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತು. ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದು.

ಹರಿಕಥೆಯ ಮೂಲ ಪುರುಷ ನಾರದನೇ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ (ಇಂದಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಾರದ ಮತ್ತು ಹರಿಕಥೆಯ ಹರಿಕಥಾ ದಾಸನಿಗೆ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಸು. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥೆಯ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿರುವುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣವಾಚನ, ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಇರುವುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೂ ಹರಿಕಥೆಗೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗದು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಹರಿಕಥೆಯ ಉಲ್ಲೇಖ ನಮಗೆ ಸಿಗುವುದು ಹರಿದಾಸರಲ್ಲಿಯೇ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರು, 'ತಾಳ ತಂಬೂರಿ ಹಿಡಿದು, ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿ ಹರಿಯ ಗುಣನಾಮ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡದವನ ಜನ್ಮ ವ್ಯರ್ಥ'ವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಂತೆಯೆ ಕನಕ ದಾಸರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲುಗೆಜ್ಜೆಯ ಕಟ್ಟಿ ಮೇಲೆ ಕರತಾಳ ಪಿಡಿದು ಶ್ರೀಲೋಲನ ಗುಣ ಪೊಗಳಿ ನಟಿಸಿದಲೆ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಅಂದಿನ ಹರಿಕಥೆಯೂ ಇಂದಿನ ಹರಿಕಥೆಯೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಹರಿದಾಸನೊಬ್ಬನ ಚಿತ್ರಣ ಎಂದಷ್ಟೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೇ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಪುರಂದರ ದಾಸರಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥೆಯೆಂಬ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉಲ್ಲೇಖ ನಮಗೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. "ಎಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗವೋ ಅಲ್ಲಿ ಗಂಗಾ ಯಮುನೆ ಗೋದಾ ಸರಸ್ವತಿ ಸಿಂಧು ಎಲ್ಲಾ ತೀರ್ಥವು ಬಂದು ಎಣ್ಣೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುವು" ಹರಿಕಥೆಯನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೀನನುಡಿ ನುಡಿಯುವರು; ಹರಿಕಥೆ ಕೇಳುವುದು ಕಿವಿಗೆ ಮುತ್ತಿನ ಒಲೆ" ಕೇಳಯ್ಯ ಹರಿಕಥೆ ಶ್ರವಣಂಗಳ... ಹರಿಕಥೆಯ ಕೇಳುವಾ ಕರ್ಣ ಗೋಕರ್ಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಅದು ಹರಿಕಥೆ ಎಂಬ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಉಲ್ಲೇಖ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದುದು. ಕನಕದಾಸರು ಹೇಳುವ ಓದಿಹೇಳುವ ಕೇಳುವ ಹರಿದಾಸರ ಪಾದತೀರ್ಥ ಪ್ರಸಾದವನುಣಿಸೆನ್ನ ಪುಸ್ತಕವನ್ನಿಟ್ಟು ಪುರಾಣ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಹರಿಯ ಕಲ್ಯಾಣ ಗುಣಕಥೆಯ ಸ್ವಸ್ಥಂ ಕುಳ್ಳಿರ್ದು ಕೇಳೆಂಬ ಠಾವಿನಲಿ.... ಮೊದಲಾದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಪುರಾಣ-ಪುಣ್ಯಕಥೆಗಳ ಪಾರಾಯಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುವು ಎಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹಾಗೆಯೆ ಹರಿಕಥೆಯೆಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯು ಕನಕದಾಸರ ಹರಿಭಕ್ತಿಸಾರದ ೧೦೨ನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಕಥೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ 'ಹರಿಕಥೆ' ಅದರ ಹಂಗನ್ನು ತೊರೆದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಕಲೆಯಾದುದು ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೀಗ 'ಹರಿಕಥೆ'ಯೆಂಬುದು ಯಾವುದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕಾಲಕ್ಷೇಪವಾಗುವಷ್ಟು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದ

ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನ ಯದುವಂಶೀಯ ರಾಜಕುಮಾರ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರು ಹಾಗೂ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರು ಹರಿಕಥೆ ದಾಸರಿಗೆ ಆಶ್ರಯದಾತರಾಗಿದ್ದರು. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅರಸಿಕೆರೆ ತಿಮ್ಮಪ್ಪದಾಸ, ಧಾರಪುರದ ತಿಮ್ಮಪ್ಪದಾಸ ಮೊದಲಾದ ದಾಸವರೇಣ್ಯರು ಆಗಿಹೋದರು. ಅಂತೂ ಹರಿಕಥೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕವೇ ಮೂಲವೆಂಬುದನ್ನು ಈಗ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ.

ಒಂದು ಮೂಲಕಥೆಯನ್ನು, ಉಪಕಥೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಶಕ್ತಗೊಳಿಸಿ, ಜೀವನಾನುಭವಗಳಿಂದ ಪೋಷಿಸಿ ಗಾನ-ನರ್ತನಾದಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದೇ ಹರಿಕಥೆಯಾಗಿದೆ. ಹರಿದಾಸನಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞಾನ, ಸಂಗೀತಜ್ಞಾನ, ಕಥೆಗಾರಿಕೆ ಸತ್ತ್ವಯುತವಾದ ಭಾಷೆ, ವಾಗ್ಮಿತೆ, ಅಭಿನಯ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಅನುಭವವಿರಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹರಿಕಥೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರಂಗಸ್ಥಲವೆಂಬುದೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಒಂದು ವೇದಿಕೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅಮರಾಧಿಪನ ಆಸ್ಥಾನವೂ, ನಾಕವೂ-ನರಕವೂ ಏನೆಲ್ಲವೂ ಆಗಬಹುದು. ಕಥೆಗೆ ಗಾನ-ನರ್ತನಾದಿಗಳಿಂದ ಜೀವತುಂಬಿ, ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಕಲಾವಿದನಿಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯವೂ, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ನಾಟಕರಂಗವೂ ಆದುದಾಗಿದೆ. ಅಥವಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಅವಲೋಕಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಏಕವೇಷಧಾರಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನವದು. ಹರಿಕಥೆಯನ್ನು ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ನಾಟಕರಂಗ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಏಕವೇಷಧಾರಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನವೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಔಚಿತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ ಹರಿಕಥೆಯು ಪಠ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕವೇ ಆಗಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಆಗಲಿ ಸ್ಥಿರವಾದ ಒಂದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹರಿಕಥೆಗೆ ಅಂತಹ ಪಠ್ಯದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ಗಜೇಂದ್ರ ಮೋಕ್ಷ" ಹರಿಕಥೆಗೆ ಗಜೇಂದ್ರ ಮೋಕ್ಷವೆನ್ನುವುದು ಪುರಾಣೋಕ್ತವಾದ ಕಥೆಯಷ್ಟೇ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಥೆಯು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳೆಗನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳು, ಹರಿದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಉಕ್ತಿಗಳು - ಮೊದಲಾದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಗಜೇಂದ್ರಮೋಕ್ಷ ಕಥೆಯು "ಕಥಾಂತರ"ವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ನಾಟಕದಂತೆ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಠ್ಯವಿದ್ದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ ಆಶುಕಲೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಬಹುಮಂದಿಯಿದ್ದು, ನರ್ತನವಿರುವುದಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಸಿದ್ಧವಾದ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಗಮಕ ಕಲೆ :

ಗಮಕ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ವಿವರಣೆಗೆ ಇದು ಕಾಲಾವಕಾಶವಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತ ನಮ್ಮ ವಿಷಯಕ್ಕೆ 'ಗಮಕ'ದ ಕುರಿತು 'ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿಯು' ನಿರೂಪಿಸಿದ ವಿವರಣೆಯು ಯಥೋಚಿತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

.....ಮತ್ತಂ ತಾನಮಾನಂ ದೋರಿ ಮಿಶ್ರಣವನರಿದು, ಪದನಂ ವ್ಯಕ್ತಿಗೈಯ್ದು, ಕೇಳ್ವರಂ ಕಿವಿಗೊಳಿಸಿ, ಮೃದು, ಮಧುರ ವರ್ಣೋಚ್ಚಾರಣಂ ಮಾಳ್ಪ ಗಮಕಿಗಳು....

ಅಂದರೆ ಗಮಕಿಯು 'ತಾನ'-'ಮಾನ'ಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು, ಪದ್ಯದಯತಿ ಸ್ಥಾನವನ್ನರಿತು, ಪದಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿ, ಮಾತನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಬಲ್ಲವನಾಗಿರಬೇಕು, ಅವನ ವಾಚನ ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪಾಗಿರಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಎರಡು ಹೊಣೆಗಳು, ಒಂದು ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿರಬೇಕು, ಎರಡು, ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ವಾಚನದ ಮೂಲಕ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ತಲುಪಿಸಿ ಅವರಿಗೆ ರಸಾನಂದನವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಬೇಕು.[1] (ಚಿದಾನಂದ ಮೂರ್ತಿ ಗಮಕ ಕಲೆ ಪು. ೩೯).

ಇದಲ್ಲದೆ "ಕನ್ನಡ ಜಾಣ" ಕಾವ್ಯನಾಮದ ಅಜ್ಞಾತ ಕವಿಯೋರ್ವನ ರಚನೆಯು ಹೀಗಿದೆ.

ಎಡರದೆ ತಡೆಯದೆ ತಲೆಯಂ
ಕೊಡವಹದೆ ಕಡುವಹಲದೆ ಜಾಡ್ಯವೆನಿಸದೆ ರಸಮಂ
ಕೆಡಿಸದೆ ಸರ್ವರ ಚಿತ್ತ
ಕೊಡಬಡಲೋದುವನೆ ಗಮಕಿ ಕನ್ನಡ ಜಾಣಾ ॥

ಗಮಕಿಯು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಎಡರಬಾರದು, ತಡೆಯಕೂಡದು ಎಂದರೆ ಆತನಿಗೆ ಭಾಷಾ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿರಬೇಕು. ತಲೆಯನ್ನು ಕೊಡಹುವುದು ಅಸಭ್ಯತೆಯ ಲಕ್ಷಣ, ಓದುವಲ್ಲಿ ಅತೀ ವೇಗವೂ ಆಗಬಾರದು, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವನು ರಸವನ್ನು ಕೆಡಿಸಬಾರದು. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಅವನು ಕೇವಲ ಸಹೃದಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆನಂದಿಸಿದವನಾಗಿದ್ದು, ಆ ರಸಾನಂದವನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಉಣಬಡಿಸುವ ಇಚ್ಛೆಯುಳ್ಳವನಾಗಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ.[2] "(ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ೫೦)

ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಥವಾ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತರು ಗಮಕದ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪಾಲಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತರು ಗಮಕದ ಕುರಿತು ಪೂರ್ವೋಕ್ತವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದೇ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ದಿ. ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಪರಿಣತೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಕೊಂಡಾಡುತ್ತಾರೆ.[3] ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ಭಾಗವತರು ಗಮಕದ ಕುರಿತು ಅಸಡ್ಡೆ ತಾಳಿದವರಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಟೀಕೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಗಮಕವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲೆಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನದೆ ಆದ ರೀತಿ-ನೀತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ನಮಗೀಗ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಗಮಕವು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವುದು. ಈಗಾಗಲೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಲಕ್ಷಣ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದಂತೆ ಗಮಕಿ ತಾಳ ರಹಿತವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಾಚಿಸುವ ಕಲಾವಿದ. ಆ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನುಳಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತನೂ ಕೂಡ ಗಮಕಿಯೇ ಸರಿ. ಭಾಗವತನು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಹಿತನಾದ "ತಾಳಧಾರಿ" ಯುತಿಯು ಕೆಡದಂತೆ, ಶ್ರುತಿದ್ರುಷ್ಟ, ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟವಾಗದಂತೆ ಪದವನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳಕ್ಕೆ ಕಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ, ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಗಮಕದ ಭಾಷೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾ :

ಗಜಮುಖದವಗೆ ಗಣಪಗೆ ಚೆಲ್ವ
ತ್ರಿಜಗವಂದಿತನಿಗಾರಾತಿ ಎತ್ತಿರೆ ॥

ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೇ ಆಗಲಿ ಹಾಡಲೇಬೇಕಾದ ನಾಂದಿ ಪದ್ಯ. ಇದನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹಾಡಬೇಕು;

ರಾಗ ನಾಟಿ ತಾಳ ತ್ರಿವುಡೆ

1	2	3	4
			ಗಜಮು
ಖದ	ವ	ಗೆ	ಗಣಪ
ಗೇ	–	–	–
ಚ	ಲ್ವ	–	ತ್ರಿಜಾ
ಗ	ವಂ	–	ದಿತಾ
ನಿ	ಗಾ	–	ರತೀ
ಎ	ತ್ತಿ	–	ರೇ ..ಪ..
			ಒ
ಳ್ಳಿ	ತಾ	–	ದವ
ಲು	ತೆಂ	–	ಗಿನ
ಕಾ	ಯಿ	–	ಕಡ
ಲೆ	ಯು	–	ಎ
ಳ್ಳುಂ	ಡೋ	–	ಳಿಗೆ
ಕ	ಬ್ಬು	–	ಮೆಲು
ವ	ವ	–	ಗೇ
–	–	–	ಬೆ
ಳ್ಳೀ	ಯ	–	ಹುರಿ
ಗೆ	ಜ್ಜೆ	–	ಗಳ
ಕ	ಟ್ಟಿ	–	ಕುಣಿ
ವಂ	ತ	–	ಡೊ

ಳ್ಳೀ	ನ	-	ಗಣ
ಪ	ಗಾ	-	ರತಿ
ಏ	ತ್ರಿ	-	ರೇ - ಗಜಮು ॥೧॥
			ದೇ
ವ	ತೆ	-	ಗಳ
ಕ್ಷೆ	ಯ್ಯ	-	ಕ
ಪ್ಟ	ವ	-	ಗೊಂ
ಬ	ಗೆ	-	ದಾ
ವಾ	ಗ್ನಿ	-	ಯಂ
ದ	ದಿ	-	ಮೆರೆ
ವ	ವ	-	ಗೇ
			ಆ
ವಾ	ಗ	-	ಮನ
ದ	ಲ್ಲಿ	-	ನೆನೆ
ವ	ರಿ	-	ಪ್ಪಾ
ಥ್ರಾ	ವ	-	ನೀ
ವ	ಗ	-	ಜೇ
ಶ	ಗಾ	-	ರತೀ
ಏ	ತ್ರಿ	-	ರೇ ॥ಗಜಮು॥

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ವರಿತ ಅಷ್ಟ ತಾಳ

1	2
-	ಕರ
ದೊ	ಳು
3	4
-	ಪಣ
ನ	-

-	ಪರ	ಕು	ಮಾ
ಶು	-	ರ	ಗಜ
ಪಾ	ಶಾಂ	-	ವದ
ಕು	ಶಾ	ನ	ನ
-	ಧಾ	-	ಚರ
ರ	ಗೇ	ಣ	ಕಮ
-	ಹರು	ಲ	ಕಾ
ಷ	ದೀ	ರ	ತಿ
-	ಭಕು	-	ಎ
ತು	ರ	ತ್ತಿ	ರೇ
-	ಪೊರೆ	-	ಗಜ
-	ವವ	ಮು	ಖ
-	ಗೇ	-	ದವ
-	ಉರ	ಗೆ	ಗಣ
ಗ	ಭೂ	ಪ	ಗೇ ‖೩‖

ಹೀಗೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಕಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ಗಣಪತಿಯ ಸ್ತುತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.[4] ಭಾಗವತರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಈ ಗಮಕ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಅದು "ಗಜಮುಖಾದವಗೆ ಗಣಾಪಗೆ ಇಲ್ಲವೆ "ಗಜಮೂಖಾ" ದವನೆ ಆದವನ (ಗಣಪತಿಯ ಅಲ್ಲ !) ಸ್ತುತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಜಮುಖ ಎಂದಿರುವ ಗಣಪನನ್ನು "ಗಜಮೂಖಾ" ಎಂದು ಹೇಳುವ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಪರಂಪರೆಯ ಮತ್ತು ಹಿರಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದು ಗಮಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಮಾನ್ಯವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇದು ಗಮಕದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ (ಭಾಗವತನಿಗೆ) ಕಡುವಹಿಲ ಮತ್ತು ಕಡುಜಾಡ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತು. ಹಾಗೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ನಿಬಂಧನೆಯೂ ಇದೆ. ಉದಾ.

ರಾಗ ಕಾಂಬೋಧಿ ಝಂಪೆತಾಳ

ಪೊಡವಿಪತಿ ಕೇಳಿಂತು ಭೀಮಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರು।

ಪಡೆಸಹಿತ ಪೂರ್ವಮುಖವಾಗಿ

ನಡೆದು ಪಯಣದ ಮೇಲೆ ಪಯಣದಲಿ ಮಗಧನೃಪ।

ಪೊಡವಿಯನು ಪೊಕ್ಕರತಿ ಜವದಿ॥

ಈಗಾಗಲೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯವಿದು. ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯ ಪಂಚಮಾತ್ರಲಯದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುವ ಈ ಪದ್ಯದ ಗತ್ತು-ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾ ರಸಿಕರಿಗೇ ಗೊತ್ತು. ಈ ಪದ್ಯದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವನ್ನು ನಿಧಾನ ಝಂಪೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ (ಪಂಚಮಾತ್ರಾಲಯದಲ್ಲಿ) ಉತ್ತರಾರ್ಧವನ್ನು ತ್ವರಿತ ಝಂಪೆಯಲ್ಲಿಯೇ (ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಲಯದಲ್ಲಿ) ಹೇಳಬೇಕು. ಪದ್ಯದ ಪೂರ್ವಾರ್ದವು ಮಾರ್ಬಲವು ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದನ್ನೂ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಮಾರ್ಬಲವು ನಡೆದು ಬಂದು ಲಗ್ಗೆಯಿಡುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. 'ನಡೆದು ಪಯಣದ ಮೇಲೆ ಪಯಣದ' ಎಂಬ ಭಾಗವನ್ನು ತ್ವರಿತ ಝಂಪೆಯಲ್ಲಿ (ಚತುಮಾತ್ರಾಲಯದಲ್ಲಿ) ಹೇಳಿದಾಗ ಸೈನಿಕರ ಖುರಪುಟದ ಧ್ವನಿಯ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಬಿಟ್ಟು ಆರಂಭದಿಂದಲೇ ತ್ವರಿತ ಝಂಪೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ತಾಳ-ಲಯದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿದರೆ ಆ ಪದ್ಯದ ಗಮಕವನ್ನು ಕೆಡಿಸಿದಂತೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಗಮಕದಲ್ಲಿಯೂ (ಕಾವ್ಯವಾಚನದಲ್ಲಿಯೂ) ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣವೇ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಿರಿಯ ಗಮಕಿಗಳಾದ ದಿ. ಜೋಳದ ರಾಶಿ ದೊಡ್ಡನ ಗೌಡರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದರಿಂದ ಅದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವುದು.

ಪಸೆಯೊಳ್ಪಸುರ್ವಂದರೊಳ

ಗ್ನಿ ಸಾಕ್ಷಿಯೊಳ್ಕೊಂಡ ಪಾಂಡು ಪತಿಯರೆ ದೋಷಾ

ವಸಥಪಾರ್ದರದಿಂ ಜನಿ

ಯಿಸಿದರ್ಪಾಂಡವರೊಳಲ್ಲ ದೆಮ್ಮೊಳುಂಟೆ॥

"ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಗಮಕಿಯು ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಿರಬೇಕು. ಅವನಲ್ಲಿ ಒಡೆದು ಮೂಡುವ ಛಲ-ರೋಷ-ಅಸೂಯೆ ಗಂಭೀರತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ರಾಗವನ್ನು - ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸ್ಥಾಯಿಗಳನ್ನು -ಆರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ದುರ್ಯೋಧನನು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುವನು.....

ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯದ ಗಮನವು ತೀವ್ರಗತಿಯುಳ್ಳದ್ದು. ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯವಾದರೂ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗಿ ವೇಗದಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಿಂದ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನು ದಾನರೂಪವಾಗಿ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡ ಕೌಶಿಕನು ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ, ಹೇಗಾದರೂ ಆ ರಾಜವೈಭವದ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಿಂದ ಸುಳ್ಳಾಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಆಲೋಚಿಸಿ-

ನಡೆ ರಥವನೇರು ಕೊಳ್ಳೊಲ್ಲೆನೇಕೊಲ್ಲೆ ಪರ
ರೊಡವೆಯನಗಾಗದೇಕಾಗದಾನಿತ್ತೆ ನಿ
ತ್ತಡೆ ಕೊಳಲು ಬಾರದೇಂ ಕಾರಣಂ ಬಾರದೇಮಗಂ ಪ್ರತಿಗ್ರಹಸಲ್ಲದು।

ಕಡೆಗೆ ನಿನ್ನೊಡೆವೆಯಲ್ಲವೆಯಲ್ಲವೇಕಲ್ಲ
ಕೊಡದ ಮುನ್ನೆನ್ನೊಡವೆ ಕೊಟ್ಟ ಬಳಿಕೆನಗೆಲ್ಲಿ
ಯೊಡವೆಯೆಂದರರೆ ದಾನಿಗಳ ಬಲ್ಲಹನು ಮುನಿಯೊಡನೆ ಸೂಳ್ ನುಡಿಗೊಟ್ಟನು।।

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ-ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಾಟಕದ ಗತಿಯನ್ನು ಮೀರಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮಕಿಯು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕೌಶಿಕರ ಪಾತ್ರಗಳೇ ತಾನಾಗಿ ಮಾತಾಡಬೇಕು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಸತ್ಯ ಸಂಧತೆಗೆ ತಕ್ಕ ಗಂಭೀರ ಸೌಮ್ಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರಾಜನನ್ನು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಗದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಮುಖದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಲನವಲನೆಯಿಂದ ಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ದೌಷ್ಟ್ಯತನ, ಅಹಂಕಾರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರಾಗ-ಸ್ಥಾಯಿಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಭಾವ ಪ್ರಕಟಣೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಇದೆಲ್ಲ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ನಡೆಯಬೇಕು[5].

ಹಾಗೆಯೇ ಗಮಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಇದು ಬಹುಶಃ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದಾಗಿ ಗಮಕಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಶ್ಲೋಕಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ.

ಮೊದಲನೆಯದು, ಯಾವ ರಸಕ್ಕೆ ಯಾವ ರಾಗ ಎಂಬ ವಿವರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು :

"ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಸಂಪೂರ್ಣೋ ಭೂಪಾಳ ಇತಿ ಕಥ್ಯತೇ"
ಸದಾ ಹಾಸ್ಯರಸಾದ್ಯುಕ್ತೋ ವಸಂತ ಇತಿ ಕೀರ್ತಿತಃ
ವೀರಸ್ಯ ರಸ ಸಂಪೂರ್ಣೋ ನಾಟಕಶ್ಚೇತಿ ಕಥ್ಯತೇ
ಭಯಾನಕ ರಸಾಪೂರ್ಣೋ ಮಾಳವಃ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಃ।।"[6]

ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೆ ಭೂಪಾಳಿ ರಾಗ, ಹಾಸ್ಯ ರಸಕ್ಕೆ ವಸಂತರಾಗ ವೀರರಸಕ್ಕೆ ನಾಟಿರಾಗ, ಭಯಾನಕ ರಸಕ್ಕೆ ಮಾಳವರಾಗ ಎಂದು ಈ ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಅರ್ಥ.

ಎರಡನೆಯದು ಯಾವ-ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಯಾವ-ಯಾವ ರಾಗಗಳು ಎಂಬ ವಿವರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು;

"ದೇಶಾಕ್ಷೀ ದೇವಗಾಂಧಾರಿ ಭಾಂಡೀ ಧನ್ಯಾಸಿ ಮಾರುತಾ
ದೇವಕ್ರಿಯಾ ಚ ಮಂದಾಳೀ ಗೌರೀ ಭೂಪಾಳ ಏವ ಚ
ಸ್ವಸ್ವಜೈಶ್ಚ ಪ್ರವರ್ತಂತೇ ಪ್ರಾತಃಕಾಲೇ ದಿನೇ ದಿನೇ ॥[7]

ಪ್ರಾತಃಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇವಗಾಂಧಾರೀ, ಧನ್ಯಾಸಿ, ದೇವಕ್ರಿಯ ಭೂಪಾಳಿ ರಾಗಗಳೂ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಂದ ಜನ್ಯವಾದ ರಾಗಗಳೂ; ಸಂಗತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಿಲಹರಿ, ಮುಖಾರಿ, ಭೈರವಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳೂ; ಮಧ್ಯಾಹ್ನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಗ, ಮಧ್ಯವತಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳೂ; ಅಪರಾಹ್ನದಲ್ಲಿ ಮೋಹನ, ಕಲ್ಯಾಣಿ ಪೂರ್ವೀ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳೂ, ಸಾಯಂಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೋಡಿ, ವರಾಳಿ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳೂ; ಪೂರ್ವರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಂಭೋಜಿ; ಸಾವೇರಿ, ಬೇಗಡೆ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳೂ; ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಪುನ್ನಾಗ, ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾ, ಅಸಾವರಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳೂ; ಅಪರಾತ್ರಿಯುಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರ ವೇಳಾ ಮಂಜರೀ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳೂ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಜನ್ಯರಾಗಗಳೂ ಉತ್ತಮವೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಇದರಂತೆಯೇ ಗಮಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವ ರಸಕ್ಕೆ ಯಾವ ರಾಗ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯವಿದೆ. ಗಮಕದಲ್ಲಿ ಭೈರವಿ, ಹಂಸಧ್ವನಿ, ಮೋಹನ, ಅಠಾಣ ರಾಗಗಳು ವೀರ ರಸದ ರಾಗಗಳು. ಅದರಂತೆಯೇ ನಾಂದಿಗೆ ನಾಟ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ಎಂಬುದು ಗಮಕದ ವಾಗ್ರೂಢಿ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಭೈರವಿ, ಹಂಸಧ್ವನಿ, ಮೋಹನ, ಅಠಾಣ ರಾಗಗಳು ಸೌಮ್ಯ ಹಾಡುಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ ಹಾಡುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮಾರವಿ ಭೈರವಿ, ಪಂತುವರಾಳಿ ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳು ವೀರರಸರ ರಾಗಗಳು. ಅದೇ ರೀತಿ ನೀಲಾಂಬರಿ, ಪುನ್ನಾಗತೋಡಿ ಮೊದಲಾದುವು ದುಃಖರಸದ ಪದ್ಯಗಳು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಾವಳಿ. ನಾಟಿ ರಾಗದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ, ಮೋಹನ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸಬೇಕಾದುದು. ಕಾವ್ಯವಾಚನದಲ್ಲಿ ಎರಡು-ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳಿಗೊಮ್ಮೆ ರಾಗವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದು ಪದ್ದತಿಯಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತಹ ಕಟ್ಟನಿಟ್ಟಿಲ್ಲದ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಆದರೆ

ಗಮಕದಲ್ಲಿ ರಾಗವನ್ನಷ್ಟೇ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳವನ್ನು ಸಹ (ಅದು ತಾಳಯುಕ್ತವಾದುದರಿಂದ) ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಗಮಕದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲೇ ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಒಂದು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ, ಮತ್ತೊಂದು ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿಸಿ, ಇನ್ನೊಂದು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಶ್ರೀಮನೋಹರ ಸ್ವಾಮಿ ಪರಾಕು ಎಂಬ ಭೀಷ್ಮ ಪರ್ವದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಆದಿತಾಳ, ಏಕತಾಳ, ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ರೂಪಕ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಿಸಿ, ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಸಿ, ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದಾಗಿದೆ.

ಗಮಕ ರೂಪಕ

ಗಮಕ ರೂಪಕವೆಂಬುದು ೧೯೫೦ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ರಾಮಾರಾಧ್ಯರು ಪ್ರಯತ್ನ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ ಒಂದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ. ಗಮಕ ರೂಪಕವೆಂಬ ಪ್ರಯೋಗವು ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಗಮಕವೂ ರೂಪಕವೂ ಎರಡೂ ಆಗಿರುವಂತಹದ್ದು. ಆದರೆ ಎರಡೂ ಅಲ್ಲದಾಗಿರುವಂತಹದ್ದೂ ಹೌದು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಗಾಂಧಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘದವರು ಗಾಂಧೀ ಜಯಂತಿಯ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ರಾಘವಾಂಕ ಕವಿಯ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗಮಕ ರೂಪಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ನಾಟಕೀಯ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ನಡುವೆ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನೂ ಕತೆಯನ್ನೂ ಜೋಡಿಸುವ ನಿವೇದಕನೊಬ್ಬನಿರುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮಾತು, ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದು ಗಮಕ ರೂಪಕದ ಒಟ್ಟು ರೂಪ.

ಈಗಾಗಲೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಗಮಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯವಾಚನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಏಕಪಾತ್ರಭಿನಯವೂ ಹೌದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಒಬ್ಬನೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗಮಕಿಯು ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದರೂ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಬಲ್ಲನೆ ಎಂಬುದು ಅನುಮಾನಸ್ಪದವೇ. ಹಾಗೆಯೇ ಗಮಕದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅಂತಹ ಮಹತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ. ರೂಪಕವೆಂಬುದು ವೇಷಭೂಷಣ, ರಂಗಪರಿಕರ ಅಭ್ಯಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಗಮಕ-ರೂಪಕವು ಗಾಯನ-ವಾಚನ-ನಾಟಕೀಯತೆ- ಈ ಮೂರೂ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದು. ಗಮಕ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ನಿವೇದಕನೇ ಸೂತ್ರಧಾರನು. ಆತ

ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತನಂತೆಯೇ. ಆರಂಭದ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಾದ ಅನಂತರ ನಿವೇದಕನು ಕವಿ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಗಮಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದಲ್ಲದೆ, ವಚನದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕೆಲವರು ಬರಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದೂ ಇತ್ತು. ನಡು ನಡುವೆ ವರ್ಣನೆ ಬಂದಾಗ ಅಥವಾ ಕತೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕಾದಾಗ ನಿವೇದಕನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರವೇಶಿಕೆಯಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಆತನು ಮುಂದಿನ ಕಥಾಭಾಗಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಗಮಕ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕಾರವಾಗಿ ಕುಳಿತು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ನಡುವೆ ನಿವೇದಕನಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ(ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೌರವರು - ಪಾಂಡವರು) ಇದು ಮುಖಾಮುಖಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗೂ ಅನುಕೂಲ. ಹಿಮ್ಮೇಳವಾಗಿ ಶ್ರುತಿ, ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳಿರುವುದೂ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೇ. ಒಮ್ಮೆ ರೂಪಕವು ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂದರೆ ಇಡಿಯಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಡುವೆ ವಿರಾಮವಾಗಲೀ ದೃಶ್ಯವಾಗಲೀ ದೃಶ್ಯಭೇದವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರ ಮುಗಿದು ಹೋದರೂ ಅಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕು. ವೇಷಭೂಷಣ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಏನು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಒಂದೇ ಬಣ್ಣದ ಶುಭ್ರತಪರವಾದ ಉಡುಪೇ ಲಕ್ಷಣಯುಕ್ತವಾದುದು.[8]

ಗಮಕ ರೂಪಕದ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದಿರುವ ನೀಲತ್ತಳಿ ಕಸ್ತೂರಿಯವರು ದಶವಿಧ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಹೋಲುವುದು ಯಾವುದಾದರೂ ಇದೆಯೇ ಎನ್ನುವ ಅನುಮಾನವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತ, ಜಾನಪದ ರಂಗವನ್ನು ನೋಡುವುದಾದರೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಹಾಗೂ ಬಯಲು ಸೀಮೆಯ ಪ್ರಸಂಗ, ಕತೆ ಓದಿಸುವುದು ಇವುಗಳಿಗೆ ಗಮಕ ರೂಪಕ ಹತ್ತಿರವಾಗಬಹುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದುವರಿದು ಅವರು ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ, ಮುಖವೀಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಾದ್ಯ ಉಂಟು, ಅಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶುದ್ಧಿ ಕಡಿಮೆ - ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಆಶು ಕವಿಗಳೇ ಬಂದು ಬಿಡುವುದುಂಟು. ಒಳ್ಳೆಯದೋ ಕೆಟ್ಟದೋ ಶ್ಲೀಲವೋ ಅಶ್ಲೀಲವೋ ಮಾತು ಬರುವುದುಂಟು (ಪು. ೧೩೨) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಆರಂಭದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಗಮಕ-ರೂಪಕದೊಂದಿಗೆ ತೌಲನಿಕತೆಯೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಯಿತು.

ಈ ವರೆಗಿನ ಸುದೀರ್ಘ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಸಾದೃಶವಾದ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಯಿತು. ಆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗಮನವಿರುವುದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯ ಗಮನವಿರುವುದು ಈ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ವಾಹಿನಿ ಸದಾ ಗುಪ್ತಗಾಮಿನಿಯಾಗಿ ಹೇಗೆ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಶೇಖರನ ಕಾವ್ಯ 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಏಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಶ್ಲೋಕವು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ;

"ರಸಃ ಕೋಪ್ಯಸ್ತು ರೀತಿಃ ಕೋಪ್ಯಸ್ತು ವಾಗುಣಃ
ಸಗರ್ವಂ ಸರ್ವಕರ್ಣಾಟಾಃ ಟಂಕಾರೋತ್ತರ ಪಾಠಿನಃ ॥

ಈ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಎರಡು ಪದಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ 'ಟಂಕಾರ ಮತ್ತು ಪಠಣ'ಗಳು. ಟಂಕಾರದ ಬಗೆಗೆ ಬಗೆಬಗೆಯ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯಾದರೂ (ನಡೆದಿದೆಯಾದರೂ)ಪಠಣದ ಬಗೆಗೆ ಒಮ್ಮತಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಎಂದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಪಠಣ ಪರಂಪರೆಯು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಜೀವಂತವಾಗಿತ್ತು. ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜನರಿಗೆ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅಥವಾ ಆ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಅವರನ್ನು ಹಾಗೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾದರೆ ಆ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪಡಿಮೂಡಿರಲೇ ಬೇಕು. ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಅಂತಹ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಒಂದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಪಠಣ (ವಾಚನ) ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಮುಂದಿನದು ಟಂಕಾರ ಎಂಬುದು. ಟಂಕಾರದ ಬಗೆಗೆ ಹಾಗೂ ಟಂಕಾರದ ದೆಸೆಯಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆ-ಆರೋಪಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಕಾಲಾವಕಾಶವಲ್ಲ. ಈ ಕುರಿತು ಅನಂತಕೃಷ್ಣಶರ್ಮರ ವಿವರಣೆ ವಿದ್ವತ್ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.[9] ಅವರ ಪ್ರಕಾರ 'ಟಂ' ಕಾರವು ಹೆದೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಮೀಟುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಒಂದೇ ವಿಧವಾದ ಧ್ವನಿ. ಟಂ ಎನ್ನುವುದು ಆ ಧ್ವನಿಯ ಅನುಕರಣ. ಅದನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಟಂಕಾರ. ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರು ಟಂಕಾರೋತ್ತರ ಪಾಠಿಗಳು ಎಂದರೆ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಗತ್ತಿನಿಂದ, ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ಓದಬಲ್ಲವರು ಎಂದರ್ಥ.

ರಾಜಶೇಖರನು ಮಾರ್ಗಕಾರ. ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕನಾದ ಆತನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕನ್ನಡಿಗರು ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಪಠಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರ ಬಗೆಗೆ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿರಬೇಕು. ಅದರ ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚತ್ತಾಣ, ಬೆದಂಡೆ ಮುಕ್ತಕ, ಕುಲಕ, ಸಂಘಾತ, ಉತ್ಕಳಿಕೆ, ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ತಿಲಕ, ಖಂಡಂ ವೃತ್ತಗಂಧಿ, ಚಿತ್ರ ಮೊದಲಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಜನ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವು ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲ. ಚತ್ತಾಣ ಹಾಗೂ ಬೆದಂಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಾವ್ಯದ ಬೀಜಾಂಕುರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ರಾಜಶೇಖರನು ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೇ ಕನ್ನಡದ ಜನ ಟಂಕಾರೋತ್ತರವಾಗಿ ಪಠಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದಮೇಲೆ ಲಾವಣಿ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈ ಮಾತನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಟಂಕಾರೋತ್ತರ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಲೇ ಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಳು ಸು. ೬.ಕಿ.ಮೀ.ಗವರೆಗೆ ಕೇಳುತ್ತಿತ್ತಂತೆ!

ಇದು ಕೇವಲ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಮೂಲ ಪ್ರಮೇಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದಾದರೆ ಕನ್ನಡಿಗರು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಪಠಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಾದಿ ದಶರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಾಯನವು ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು.[10] ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯ ಗಾಯನ ಮಾಡುವಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಟಂಕಾರೋತ್ತರವಾಗಿಯೇ ಪಠಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದು ಕನ್ನಡಿಗರ ಹುಟ್ಟುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಹುಟ್ಟುಗುಣ ಜೀವಂತಿಕೆಯಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಈ ಟಂಕಾರೋತ್ತರ ಪಠಣವು ಕನ್ನಡದ ಜನರ ಹುಟ್ಟುಗುಣದಿಂದ (ಕಾವ್ಯ ಪಠಣದ) ಬಂದದ್ದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯೇ ಅದರ ಜೀವಾಳ. ಅದು ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ತಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಬರೆದ ಕಾವ್ಯವು ಚಾಕ್ಷುಷ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಶ್ರಾವಣಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಶಿಷ್ಟ ಜಾನಪದ ಎಂಬ ಗೊಂದಲ ಆಗ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಸಲ ಕಾವ್ಯ ಹೀಗೆ ಶ್ರಾವಣ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೋದ ಮೇಲೆ ಕೇಳುವ ಸನಕಾದಿ ಸೂರಿಗಳು ಅದನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಸುತ್ತಾರೆಯೇ? ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಸುತ್ತಾರೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಏಕೆ ಸಿಗುತ್ತವೆ? ಏಕೆಂದರೆ ಶ್ರಾವಣ ಪರಂಪರೆಗೆ ಬಂದಮೇಲೆ ಅದು ಸಮುದಾಯದ ಆಸ್ತಿ "ಗ್ರಂಥ ಸಂಪಾದನೆ" ಆಗ ಇರಲಿಲ್ಲ. ವಿಷಯಾಂತರದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರುವುದರಿಂದ, ಶ್ರಾವಣ ಪರಂಪರೆಯಂದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ನಾವೀಗ ಬರಬಹುದು. ಆ ಶ್ರವಣ ಪರಂಪರೆಯು ಗಮಕ, ಹರಿಕತೆ, ಗಮಕ ರೂಪಕ ಮೊದಲಾದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ಮೈದಾಳಿತು. ಮುಂದೆ ಅದುವೇ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪದಲ್ಲಿ

ಸರ್ವಾಂಗೀಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮತ್ತೆ ಗಮಕ ರೂಪದಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಲ ಮೈಹೊರಳಿಸಿತು.

ನಮಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗಮಕಿಗಳು ಮತ್ತು ಹರಿದಾಸರಾದಿಗಳು ಇದ್ದದು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಕಾರ ಬಲಿಷ್ಟಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಲ್ಪೆ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗ, ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ ಮೊದಲಾದವರು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹರಿದಾಸರಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ (ತಾಳಮದ್ದಳೆ)ಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದುದು. ದಿ. ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ದಿ. ನಾರಾಯಣ ಕಿಲ್ಲೆ, ದಿ. ಅರ್ಕುಳ ಸುಬ್ರಾಯಾಚಾರ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗಮಕಿಗಳು ಆಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. ಹರಿದಾಸರು ಮತ್ತು ಗಮಕಿಗಳು ತಾಳಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈಗ ಆಕ್ಷೇಪಾರ್ಹವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಏಕಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ.[11] ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯಿದು.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಜಸತ್ತೆಯ ವೈಭವದ ಕಾಲವನ್ನುಳಿದರೆ ಗಮಕಕ್ಕೆ ಶುಕ್ರದೆಸೆ ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಹರಿಕಥೆಯು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಗೇರಿತು. ಆದರೆ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹರಿಕಥೆಯ ಪರಂಪರೆ ಇನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ, ಅಪರೂಪಕ್ಕೆಂಬಂತೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಕೇವಲ ಯಕ್ಷಗಾನ-ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಪ್ರಚಾರವಾಗಿರುವ ಕರಾವಳಿ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕಷ್ಟೇ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ - ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳ ತವರೂರಾದ ಕರಾವಳಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಮಕ ಮತ್ತು ಹರಿಕಥೆಗಳಿಗೆ ಬದಲಾದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮೈಹೊರಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಆಶ್ರಯಯೊಂದರ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಮುಗಿಲು ಮುಚ್ಚುವಂತೆ ಧಾರಾಕಾರವಾಗಿ ಮಳೆ ಸುರಿದರೂ ಕ್ಷಣ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕರಾವಳಿಯ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹನಿ ನೀರು ನಿಲ್ಲದಂತೇ ಸಾಗರ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನ-ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳ ಕವಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗರೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಬೋರ್ಗರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಗಮಕಗಳೆಂಬ ಸಣ್ಣ ತೊರೆಗಳು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಸೇರಲೇ ಬೇಕಾಯಿತು.

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಬೆರಗೇನಿಲ್ಲ. ಸ್ವತಃ ಪಂಪಮಹಾಕವಿಯೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಆತನ ನೆಗಳ್ದಾದಿ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಮಸ್ತ ಭಾರತಗಳು ಮುನ್ನಿನ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಇಕ್ಕಿ ಮೆಟ್ಟಿದವು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಆಗಮಿಕ ಎಂಬ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ

ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಮಾರ್ಗಕಾರ ಹೇಳುವಂತೆ ಚತ್ತಾಣ, ಬೆದಂಡೆಗಳಾದಿಯಾದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದವು. ಪಂಪನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವು ಬೆಳೆದು ಬರಲಿಲ್ಲ. ಚಂಪೂ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಅದರೊಳಗೆ ಲೀನವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತಹುದೇ.

ಆ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲೇ ಸಾಗಿ ಬಂದ ಹರಿಕಥೆ, ಗಮಕಗಳೆಂಬ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಅದೇ ಗತಿ-ಸ್ಥಿತಿಯುಂಟಾಯಿತು.. ಹರಿದಾಸರು-ಗಮಕಿಗಳು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಅನೇಕ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದಕ್ಕೆ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ-ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೆ ಸಾಗರದಂತೆ, ಅಧಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಬಹುಕಾಲ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ, ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಅಂತಹ ಪ್ರಬಲ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಹರಿಕಥೆ ಹಾಗೂ ಗಮಕಗಳ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಾದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಅದು ಅನುಕೂಲವೇ. ಆದುದರಿಂದ ಹರಿಕಥೆ-ಗಮಕಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದೊಂದಿಗೆ ಲೀನವಾದಾಗ ಅಂತಹ ತಲ್ಲಣಗಳೇನೂ ಉಂಟಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜ-ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಯಿತು.

ಅಧ್ಯಾಯ - ೫

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಠ್ಯ : ತಾತ್ತ್ವಿಕ ವಿವೇಚನೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಒಟ್ಟು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರ ಸ್ಥೂಲ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದುವರಿಯಬಹುದು.

ಪ್ರಸಂಗವು ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಥಾನಕವೊಂದರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಭಾಗ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಾದ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತಗಳ ಕೆಲವೊಂದು ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಗಳು ಇಡಿಯಾಗಿ ಬರಬಹುದು. ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳ ಯಾವುದಾದರೂ ಘಟನೆಗಳಷ್ಟೇ ಇಡಿಯಾಗಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿರಬಹುದು. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು.[1] ಇನ್ನು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ (ಪುರಾಣದ) ಕಥೆಯೊಂದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಕಥೆ ಜನ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪರಂಪರೆಗೆ ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು : ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಈ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರಾಗ-ತಾಳ ಛಂದೋ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಡು ನಡುವೆ ಕಂದ,

ಭಾಮಿನಿ ಮೊದಲಾದ ಹಳಗನ್ನಡ ಛಂದೋವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೀರ್ತನೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವಂತೆ ರಾಗ ತಾಳಗಳ ಸಮೇತವಾದ ರಚನೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಛಂದೋ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ ಪ್ರಸಂಗವು ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ಒಟ್ಟು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮೇಳೈಸಿಗೊಂಡಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಅದು ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮಿಶ್ರಣವೆಂದೇ ಭಾಸವಾಗುವುದೇ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವೊಂದರ ಚರ್ಚೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸಲಾರದು.

ಅಲಭ್ಯವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನುಳಿದು ಲಭ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳ (ಕಾವ್ಯಗಳ) ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ ಛಂದೋಬಂಧವಾದ ರಚನೆ. ಕಥೆಯು ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳ. ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವಂತೆ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತ ರಚನೆಗಳಾದರೂ ಚಂಪೂಕಾವ್ಯಗಳ ಗದ್ಯವು ನಾದ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದು ಛಂದೊಬಂಧವೂ ಹೌದು. ವೃತ್ತ, ಕಂದ, ಗದ್ಯ ಇವು ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ಭಾಷಾ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು.[2]

ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರಯೋಗದ ನಂತರ ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇಸಿ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದೇ ಒಂದು ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯ ಮುಗಿತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹರಿಹರ ಮತ್ತೆ ಚಂಪೂ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹರಿಹರನ "ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ" ಚಂಪೂ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ, ಆತನ ರಗಳೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೊಂದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆತ ಕಂದ, ರಗಳೆ ಮತ್ತು ಗದ್ಯ ಈ ಮೂರು ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ.

ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಷಿಕ ವೈವಿಧ್ಯ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರಕ್ತಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಯವಾಗಿ ಕೇವಲ ಭಾಷಿಕ ಅನುಭವಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಬಂದ ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ 'ಕಥೆ'ಯ ನಿರೂಪಣೆ ಕಂಡು ಬರದೆ ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವಂತಹ ಭಾಷಿಕ ಅನುಭವಗಳ ಜಗತ್ತೊಂದು ಕಂಡು ಬರುವುದಾದರೂ, ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನ ಜೀವಾಳದಲ್ಲಿ ಛಂದೋ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ-ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಬೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕನಕ ದಾಸರ ನಳಚರಿತೆಯಂತಹ ಕಾವ್ಯಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ-ಶಿವಶರಣರ ವಚನಗಳ ಹಾಗೆಯೇ-ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದವು ಬಿಡಿ ರಚನೆಗಳಾದ ಕೀರ್ತನೆಗಳೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಶ್ರವ್ಯ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಬರೆದನಂತರ ಅದನ್ನು ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ದಾಟಿಸಲು ಗಮಕಿಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಗಮಕಿಯು ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ದೃಶ್ಯ'ವಾಗಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ತಲುಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಹೀಗೆ ಇದು ಒಂದು ಹಂತವಾದರೆ 'ವಚನ' ಗಳ ನಂತರ ಕಾವ್ಯ (ವಚನಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ)ವನ್ನು ಒಂದು ಸಮುದಾಯವೇ ಅವಾಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮಕಿಯ ಮಧ್ಯ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಶರಣರೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ದಾಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಶರಣರು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬ ನಿಖರವಾದ ಮಾಹಿತಿ ನಮಗಿನ್ನೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೀರ್ತನಕಾರರ ಬಗೆಗೆ ಅವರ ರಚನೆಗಳಿಂದಲೇ ಅವರ ಸಂವಹನದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅರಿಯ ಬಹುದು. 'ಮಲಗಿ ಪರಮಾದರದಿ ಪಾಡಲು ಕುಳಿತು ಕೇಳುವ', ಎಂಬ ಈ ರಚನೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಸಂವಹನದ ಬಗೆಗೆ ಅವರ ನಿಲುವನ್ನು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. 'ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿ, ನೀಲವರ್ಣನ ಗುಣವನ್ನು ಆಲಾಪಿಸಿದರೆ(ನಲಿದರೆ) ಒಲಿವ' ಎಂದ ದಾಸರು ಬಹುಶಃ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಿಖರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ದೃಶ್ಯ' ಗೊಳಿಸಿದವರೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಏಕೆ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ 'ಛಂದೋ ಬಂಧ'ವಾದ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅನೇಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಕವಿಗಳ ನಡುವೆ ಏಕೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಲೂ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರುತರವಾದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಗ್ರಂಥವಾದ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಹೊರೆಯನ್ನು ಹೊರಿಸುತ್ತದೆ; ಅದರಲ್ಲಿ :

ಪಾಪಮಿದು ಪುಣ್ಯಮಿದ ಹಿತ
ರೂಪಮಿದಹಿತ ಪ್ರಕಾರಮಿದು ದುಃ ||
ಖೋಪಾಥಮಿದೆಂದರಿಪುಗು
ಮಾ ಪರಮ ಪ್ರಧಾನರಾ ಕಾವ್ಯಂಗಳ್ ||

ಎಂದು ಕಾವ್ಯದ ಫಲಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳಲಾದ 'ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ' ದ ಪ್ರಭಾವ ಮುಂದಿನ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರುತರ ಹೊಣೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಖರವಾಗಿ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದ ಅನುಶಾಸವನ್ನೇ ಕಾವ್ಯ ಅನುಸರಿಸಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಕಾವ್ಯದ ನಾಂದಿ ಅಥವಾ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳೂ 'ಫಲಶ್ರುತಿ'ಯನ್ನು ತಪ್ಪದೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ-ಕಾವ್ಯವು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕವಿಗಳು ಅಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಫಲಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯಗಳಿರಲಿಲ್ಲ.

ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದೇಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೊಂದಿತ್ತು. ಈ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯ ಜನರ ನಡುವೆ ಸಂವಹನವಾಗಬೇಕಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡವಿತ್ತು. ಆ ಒತ್ತಡದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಸಂವಹನಕ್ಕೊಂದು ದಾರಿ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂವಹನ ಗೊಳಿಸಲು ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ರೂಪಿಸಿದ ಪ್ರಬಲವಾದ ಸಿದ್ಧಿಯೆಂದರೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ "ಗೇಯತೆ" ಲಭ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಸಂವಹನ ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ ಗಮಕ. ಇದರ ಮುಂದುವರಿದ ಹಂತವೇ 'ದೃಶ್ಯತೆ' ಎಂದರೆ ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವಂತಹದ್ದು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಚಾಕ್ಷುಷದಿಂದ ಅಭಿನಯದ ವರೆಗೆ ಈಗ ತರಲಾಯಿತು. ಈ ವರೆಗೆ ಶ್ರವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದ ಕಾವ್ಯ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಚಾಕ್ಷುಷದಿಂದ - ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ (ಅಭಿನಯ) ಕಾವ್ಯ ಚಲಿಸಿದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಹರೆಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

ಇದುವರೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಕೀರ್ತನೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ-'ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆಕಟ್ಟುವ' ಹಂತದಿಂದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕೀರ್ತನೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ'ಅಭಿನಯ'ದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಆಮೇಲೆ ಏನಾಯಿತು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎತ್ತಿದರೆ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಅಂಶಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಮುದ್ದಣನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತೆ ಗದ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಕುತೂಹಲಕರವೇಕೆಂದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವ ಶ್ರವ್ಯ-ದೃಶ್ಯ ಮಾದರಿಯಿಂದ ಮತ್ತೆ 'ಚಾಕ್ಷುಷ'ಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿದ ಕಾಲ ಘಟ್ಟವಿದು. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಹರೆಯೆಂದರೆ ಈ ರೀತಿ ಚಾಕ್ಷುಷ ಮಾದರಿಯೇ.

ಕಾವ್ಯ 'ಚಾಕ್ಷುಷ'ಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿದ ಈ ಹಂತ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯದಲ್ಲ[4]. ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದುದರ ಪ್ರತಿಫಲ. ಎರಡರ ಮೌಲಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇಲ್ಲಿಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶ್ರವ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಹರಿದು ಬಂದ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಾಕ್ಷುಷಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಕೊಂಡಿತೇ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಆಯಾಮ ದೊರೆಯಿತೇ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಒತ್ತರಿಸುವ ಮುನ್ನ ಇದರ ಔಚಿತ್ಯದ ಕುರಿತು ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳಲೇ ಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎತ್ತುವುದಕ್ಕೇ ಅವಕಾಶಗಳು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತೆಗೆದು ಕೊಳ್ಳೋಣ. ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಷಟ್ಪದಿ, ರಗಳೆ ಪ್ರಕಾರ ವಿಜೃಂಭಿಸುವುದಾದರೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಚಂಪು ಕಾವ್ಯ ಬರುವುದರೊಂದಿಗೆ ರಗಳೆ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆಯೇ ಚಂಪೂ ಶೈಲಿ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ[5]. ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಮಾತಾಡುವುದಾದರೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾದ ರಗಳೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪೈದಾಳುತ್ತದೆ[5]. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಸವಾಲುಗಳು ಎದುರಾದಾಗ ಒಮ್ಮೆಗೆ ಹೊಸ ರೂಪಗಳು-ಒಂದಷ್ಟು ದಿನ ಕಾದು ಕುಳಿತಿದ್ದ ಹಳೆಯ ಮಾದರಿ ಹೊಸ ಒಪ್ಪ ಓರಣದೊಂದಿಗೆ-ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಇಣುಕು ಹಾಕುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹಳತು ಹೊಸತರ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಾಲೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ರೂಪವೇ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ' ಅದರ ರೂಪ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಮಿಶ್ರಿತರೂಪವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಗಳು ಛಂದೋಬಂಧವಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಆರಂಭದ ರಚನೆಗಳಿಂದ ಅದು ಹುಟ್ಟಿದ ಕಾಲಘಟ್ಟದವರೆಗೆ ಯಾವೆಲ್ಲ ಛಂದೋ ರಚನೆಗಳಿವೆಯೋ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಛಂಪೂಶೈಲಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಇವೆ[4]. ಕತೆಯೇ ಜೀವಾಳವಾದ ಈ ಕಾವ್ಯ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಕೊನೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದೆ.

ಈಗ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವೊಂದರ ಆಯ್ಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ಮತ್ತೆ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ

ಮುಂದುವರಿಯುವುದಾದರೆ, ಕಾವ್ಯಗಳು ಕಥಾವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಏಕೆಂದರೆ 'ಇದು ಪಾಪ ಇದು ಪುಣ್ಯ' ಎಂದು ಹೇಳುವುದರ ಸಲುವಾಗಿಯೇ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಉದಾತ್ತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ಕಥಾನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಥಾನಾಯಕನು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಉತ್ಕರ್ಷದಲ್ಲಿದ್ದು, ಕಥೆಯ ನಡುಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಪತನದಂಚಿಗೆ ಸಾಗಿ, ಕಥೆಯ ಮುಕ್ತಾಯದ ವೇಳೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಉತ್ಕರ್ಷ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಏರುತ್ತಾನೆ. 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ', 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ', 'ನಳಚರಿತೆಯೇ' ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ತಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೊಂದನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯೂ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಷ್ಟನ್ನುಸಂಕ್ಷಿಪ್ತದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು; ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯೂ ಕೂಡಾ ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ- ಎಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕವಿಗಳು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಆದಿ ಪಂಪನಿಂದಲೇ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪಂಪನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಕಥಾವಸ್ತುವಾದ (ಸಮಸ್ತ) ಭಾರತವನ್ನು ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಈ ವರೆಗೆ ಹೇಳಿದವರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲದಕಾರಣ ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. (ಪಂಡಿತರೇ ಒತ್ತಾಯ ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು) ಹೀಗೆ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ತಳಕು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು; ಅದು ಕಥಾನಾಯಕನದು ಪಂಪನಿಗೂ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಕಾಡುತ್ತದೆ "ವಿಪುಳ ಯಶೋವಿತಾನ ಗುಣ ಇರುವನು ಕಥಾನಾಯಕನಾಗಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಅವನ ಕಥೆಯು ಕಥಾವಸ್ತುವಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಅರಿಕೇಸರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ವಿಪುಳ ಯಶೋವಿತಾನ. ಗುಣ ಇಲ್ಲದವನನ್ನೇ ಕಥಾನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆಯಲ್ಲ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ, ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ, ಕಥಾನಾಯಕ-ಇದೆಲ್ಲವೂ ಈಗಿನ ಹಾಗೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ (ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳಿದ್ದ ಕಾರಣ) ಪಂಪನು ಅರಿಕೇಸರಿಯೂ ಸಹ ಪೂರ್ವ ಭೂಮಿಪರ ಹಾಗೆಯೇ ಸಮರ್ಥನೆಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ[8]. ಇದರ ಅನಂತರ ಬಂದ ರನ್ನನಿಗೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಪಂಪನಿಗೆ ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಸಾಮಂತನಾದ ಅರಿಕೇಸರಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದು ಸರಿಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಾದರೆ ರನ್ನನ ಸಮಸ್ಯೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಅಮ್ಮನ ಗಂಧವಾರಣನಾದ ಸತ್ಯಾಶ್ರಯನನ್ನು ಅರ್ಜುನನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ - ಈಗಾಗಲೆ ಪಂಪ ಅದನ್ನು ಬೇರೇರೀತಿಯಿಂದ ಸಾಧಿಸುವುದರಿಂದ - ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ

ಧರ್ಮರಾಯನೊಡನೆ ಅವನನ್ನು-ಪೌರುಷದ ಕಾರಣದಿಂದ ಹೋಲಿಸುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನುಳಿದಿರುವವನು ಭೀಮನೇ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ರನ್ನ ಪರಿಹರಿಸಿರುವ ರೀತಿ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ. ಆದಿಯಿಂದಲೇ ಕುಂತಿಯ ಮತ್ತು ಗಾಂಧಾರಿಯ ಮಕ್ಕಳಾದ ಭೀಮದುರ್ಯೋಧನರಿಗೆ ವೈರ ಬೆಳೆಯಿತು. ಹಾಗೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಬದ್ಧವೈರ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಕುಂತಿಯ ಪುತ್ರರಲ್ಲಿ ಭೀಮನಿಂದಾದರೆ, ಗಾಂಧಾರಿಯ ಮೊದಲ ಪುತ್ರನಾದ ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ಮೊದಲು ಕೊಂದು ಮೊದಲ ಶತ್ರುವನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವವನೂ ಭೀಮನಾದುದರಿಂದ-ಅವನು ಕಥಾನಾಯಕನೇ ಸರಿ ಎಂಬುದು ರನ್ನನ ಸಮರ್ಥನೆ[9]. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇಂದು ಹಳೆಗನ್ನಡವನ್ನು ಓದುವ ನಮಗೆ ಕಥಾನಾಯಕ, ಕಥಾವಸ್ತು ಮೊದಲಾದವು ಅಂತಹ ಗಂಭೀರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇ ಅಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಹೇಗಿದೆ ಎಂದಷ್ಟೇ ಈಗಿನ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ ಪೂರ್ವೋಕ್ತರಾದ ಪಂಪ, ರನ್ನರು, ಕಾವ್ಯದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಈ ತೊಡಕನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತರಾದರೂ ಆಮೇಲಿನ ಕಾವ್ಯದ ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇನು ಗಂಭೀರವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶವೊಂದು ಅಂದಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ-ಹಾಗೆಯೇ ಅವರು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಎದುರಾಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ (ರಾಜಾಶ್ರಯ) ಕಥಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ಕಥಾನಾಯಕನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಯೇ ಉದ್ದೇಶವಾದುದರಿಂದ ಕಥಾವಸ್ತು ಕಥಾನಾಯಕನ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ದೀರ್ಘಗೆ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಚರ್ಚೆಯ ಮುಖ್ಯ ನಡೆಯಿರುವುದು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಒಂದು ಬಗೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು ಕಥಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ಕಥಾನಾಯಕ ಎಂಬುದು ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ (ಧಾರ್ಮಿಕ) ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೇ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು. ಹಳೆಗನ್ನಡದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ನಡುಗನ್ನಡದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿಗಳಾದ 'ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ', 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ', 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ವೇ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನೂ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ಕೃಷ್ಣಕಥೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ, ಇದನ್ನು ಬರಿಯ ತುಳಸೀ ಉದಕವಾಗಿ, ಪದುಮನಾಭನ ದಿವ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ರಾಘವಾಂಕನ ಈ ಕೃತಿ 'ಪುಣ್ಯದಾಕೃತಿ' ಎಂದು ಸಾರುತ್ತಾನೆ. ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ಕಾವ್ಯದೊಳಗಡೆ ಅಷ್ಟೆಲ್ಲ ಭೋಗದ ವರ್ಣನೆ ಮಾಡಿದರೂ 'ಅಧ್ಯಾತ್ಮವೇ ನಿಶಿತ ಪ್ರಯೋಜನವೆನಗೆ'

ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದೆ ವಚನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ 'ನುಡಿದರೆ ಲಿಂಗಮೆಚ್ಚಿ ಅಹುದಹುದು ಎನಬೇಕು" ಎಂದು ಮೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಾಗಿ ಒಂದಷ್ಟು ವಿವರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಗೂ ಮುಂದಿನ 'ಕಥಾಂತರ'ಕ್ಕೂ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿತ್ತೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಪ, ರನ್ನಾದಿ ಜೈನ ಕವಿಗಳು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಂದಷ್ಟು ಈ ಬಗೆಗೆ ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಕಥೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದ ಅನಂತರ ಅನುಬಂಧದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನನ ವಿಜಯಂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ್ನು ಕಥಾನಾಯಕನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದಾಗ ಆತನಿಗೆ ಮುಂದೆ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪೂರಕ ವಿವರಣೆ[10]. ಹಾಗೆಯೇ ಭೀಮ ಕಥಾನಾಯಕನಾದಾಗ ಭೀಮನಿಗೇ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ-ಅದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕ ವಿವರಣೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ[11].ರತ್ನಾಕರನು ಅಧ್ಯಾತ್ಮವೇ ನಿಷಿತ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾದ ಶೃಂಗಾರವರ್ಣನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಇದರಲ್ಲಿ ಪದುಮನಾಭನ ದಿವ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡುವುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಲೆ ನರಲೋಕದ 'ಸುಖ ಸಂಕಥಾ ವಿನೋದ'ವನ್ನು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ವಚನ ಮತ್ತು ಕೀರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ನುಡಿಯೊಳಗಾಗಿ ನಡೆಯದಿರುವ ಸ್ಥಿತಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಆರಂಭದಿಂದಲೇ ಯಾವ ಶಪಥವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬರುತ್ತಿತೋ ಅದು ಏಕಾಏಕಿಯಾಗಿ ಒಂದು ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ನಾಂದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದು-ಭರತೇಶ ವೈಭವವೇ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಾದಂತೆ-ಕೇವಲ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಶಪಥವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ಕಾವ್ಯ 'ನುಡಿದರೆ ಲಿಂಗ ಮೆಚ್ಚಿ ಅಹುದಹುದು' (ಪಾಪವಿದು-ಪುಣ್ಯವಿದು) ಎಂದು ಹೇಳುವ ಶಪಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದನ್ನು ಉದಾಹರಣೆ ಸಹಿತ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು.

ತೊರೆದು ಜೀವಿಸಬಹುದೆ ಹರಿ ನಿನ್ನ ಚರಣದ
ಬರಿದೆ ಮಾತೇಕಿನ್ನು ಅರಿತು ಪೇಳುವೆನಯ್ಯ
ಕರಪಿಡಿದೆನ್ನನು ಕಾಯೊ ಕರುಣಾನಿಧಿಯೆ ಅ||ಪ||

ತಾಯಿ ತಂದೆಯ ಬಿಟ್ಟು ತಪವ ಮಾಡಲು ಬಹುದು
ದಾಯಾದಿ ಬಂಧುಗಳ ಬಿಡಲು ಬಹುದು
ರಾಯ ಮುನಿದರೆ ರಾಜ್ಯವ ಬಿಡಲುಬಹುದು
ಕಾಜಯ ಪಿತ ನಿನ್ನಡಿಯ ಬಿಡಲಾಗದು॥೧॥

ಒಡಲು ಹಸಿದರೆ ಅನ್ನವ ಬಿಡಬಹುದು
ಪಡೆದ ಕ್ಷೇತ್ರವ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡಲು ಬಹುದು
ಮಡದಿ ಮಕ್ಕಳ ಕಡೆಗೆ ತೊಲಗಿಸಿ ಬಿಡಲಬಹುದು
ಕಡಲೊಡೆಯ ನಿಮ್ಮಡಿಯ ಘಳಿಗೆ ಬಿಡಲಾಗದು॥೨॥

ಪ್ರಾಣವ ಪರರಿಗೆ ಬೇಡಿದರೆ ಕೊಡಬಹುದು
ಮಾನಾಭಿಮಾನ ಕಡೆಗೆಸಬಹುದು
ಪ್ರಾಣದಾಯಕನಾದ ಆದಿಕೇಶವರಾಯ
ಜಾಣ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ನಿನ್ನಡಿಯ ಬಿಡಲಾಗದು ॥೩॥

ಕೀರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಆದಿಕೇಶವರಾಯ ಎಂದು ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಕನಕದಾಸರ ರಚನೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಇದೆ. ಈ ಕೀರ್ತನೆಯ (ಕಾವ್ಯದ) ಬಹುಮುಖ್ಯ ಗುಣವೆಂದರೆ ತೊರೆದು ಜೀವಿಸಬಹುದೆ ಹರಿನಿನ್ನ ಚರಣವ ಎಂಬ ನುಡಿಗೆ ಕೊನೆಯ ವರೆಗೂ ಅದರ ನಡೆ ಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಪಸ್ವರವೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಲಿನ ಬಳಿಕವೂ ತೊರೆದು ಜೀವಿಸಬಹುದೆ ಹರಿ ನಿನ್ನ ಚರಣವ ಎಂದು ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ ನಾಂದಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೇ ಗಮನಿಸುವ :

ಅರಸುಗಳಿಗಿದು ವೀರ ದ್ವಿಜರಿಗೆ
ಪರಮವೇದದ ಸಾರ ಯೋಗೀ
ಶ್ವರರ ತತ್ತ್ವವಿಚಾರ ಮಂತ್ರೀ ಜನಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿಗುಣ ॥

ವಿರಹಿಗಳ ಶೃಂಗಾರ ವಿದ್ಯಾ
ಪರಿಣತರಲಂಕಾರ ಕಾವ್ಯಕೆ
ಗುರುವೆನಲು ರಚಿಸಿದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತವ ॥

ಈ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಅರಸರು ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳುವುದರಿಂದ ವೀರತ್ವವನ್ನು, ದ್ವಿಜರು ಇದರಲ್ಲಿ ವೇದದ ಸಾರವನ್ನೂ, ಯೋಗೀಶ್ವರರು ತತ್ತ್ವವಿಚಾರವನ್ನು ಹೀಗೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ, ಪಡೆಯುವರು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಓದುಗರಿಗೆ (ಕೇಳುಗ ಒಂದೊಂದು ತೆರನಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರಕುತ್ತವೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಅದೇ ನಾಂದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ನೋಡೋಣ.

ಪದದ ಪ್ರೌಢಿಯ ನವರಸಂಗಳ
ವಿದಿತವೆನುವಭಿಧಾನ ಪೂರ್ವವ
ಬೆದಕಲಾಗದು ಬಲ್ಲ ಪ್ರೌಢರು ಈ ಕಥಾಂತರಕೆ
ಇದವಿಚಾರಿಸೆ ಬರಿಯ ತುಳಸೀ
ಉದಕದಂತಿ ಇಲ್ಲಿನೋಳ್ಪದು
ಪದುಮನಾಭನ ದಿವ್ಯಚರಿತೆ ವಿಚಾರ ಮಾತ್ರವನು //

ಈ ಎರಡೂ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ನಡಿಗೆಯಲ್ಲೇ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಮೊದಲು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಆರಂಭದ ಸಾಲುಗಳಿಗೆಲ್ಲ (ಅರಸುಗಳಿಗಿದು ವೀರ ದ್ವಿಜರಿಗೆ ಪರಮವೇದದಸಾರ) ಅವಧಾರಣೆ ಕೊಡಬಹುದಾದರೆ ಈ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಅವಧಾರಣೆಯಿರುವುದು - ಪದುಮನಾಭವ ದಿವ್ಯಚರಿತೆ ವಿಚಾರ ಮಾತ್ರವನು ಎಂಬ-ಕೊನೆಯ ಸಾಲಿಗೇ. ಮೊದಲ ಷಟ್ಪದಿ ಅರ್ಥ ಬಾಹುಳ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಎರಡನೆಯ ಷಟ್ಪದಿ ಅರ್ಥಬಾಹುಳ್ಯವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಏಕಾರ್ಥವನ್ನೇ ಘಂಟಾಘೋಷವಾಗಿ ಸಾರುತ್ತದೆ.

ವಚನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೂ ಕೀರ್ತನೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ಈ ವಚನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅಕ್ಕ ಕೇಳವ್ವ, ಅಕ್ಕಯ್ಯ,
ನಾನೊಂದು ಕನಸ ಕಂಡೆ
ಅಕ್ಕಿಯಡಕೆ ತೆಂಗಿನಕಾಯ ಕಂಡೆ
ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಜಡೆಗಳ ಸುಲಿಪಲ್ಲ ಗೊರವ
ಭಿಕ್ಷಕ್ಕೆ ಬಂದುದ ಕಂಡೆನವ್ವ
ಮಿಕ್ಕು ಮೀರಿ ಹೋಹನ ಬೆಂಬತ್ತಿ ಕೈವಿಡಿದೆನು
ಚನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನ ಕಂಡು ಕಣ್ದೆರೆದೆನು[13].

ಹೊಳೆವ ಕೆಂಜೆಡೆಗಳು, ಮಣಿಮಕುಟದ

ಒಪ್ಪುವ ಸುಲಿಪಲ್ಲ ನಗೆಮೊಗದ

ಕಂಗಳ ಕಾಂತಿಯಿಂ ಈರೇಳು ಭೂವನಂಗಳಂ ಬೆಳಗುವ

ದಿವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಂಡೆ ನಾನು ಕಂಡೆನ್ನ ಕಂಗಳ ಬರ ಹಿಂಗಿತ್ತಿಂದು

ಗಂಡಗಂಡರನೆಲ್ಲ ಹೆಂಡಹೆಂಡಿರಾಗಿ ಆಳುವ

ಗರುವನ ಕಂಡೆ ನಾನು

ಜಗದಾದಿ ಶಕ್ತಿಯೊಳು ಬೆರಸಿ ಒಡನಾಡುವ

ಪರಮಗುರು ಚನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನ ನಿಲುವ ಕಂಡು ಬದುಕಿದೆನು[14].

ಕೀರ್ತನೆಯಂತೆಯೇ ವಚನಗಳೂ ನುಡಿ-ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ-ಭೇದ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ನುಡಿಯೊಳಗಾಗಿ ನಡೆಯದಿದ್ದರೆ ಕೂಡಲ ಸಂಗನದೊಂತೆಲಿವನಯ್ಯಾ ಎನ್ನುವುದು ವಚನಗಳ ಬಂಧಕ್ಕೂ ಒಪ್ಪುವ ಮಾತೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಬೇರೇ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಪಟ್ಟದಿಯೇ, ರಗಳೆಯೇ ಮೊದಲಾಗಿ - ಹೊರಳಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ವಚನ' ಮತ್ತು 'ಕೀರ್ತನೆ'ಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಇದೀಗ ನೋಡಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ "ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ" ಆಯ್ಕೆ ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯು ಯಾವ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ಕೆಗೆ ಪ್ರಶಸ್ತ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದೆಯೋ ಅದುವೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಥಾವಸ್ತುವು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕಥೆಯ ನಡೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಥಾವಸ್ತು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ ಕಥೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ "ಇದು ಪಾಪ - ಇದು ಪುಣ್ಯ" ಎಂದು ತೋರ್ಬೆರಳು ಮಾಡಿತೋರುವ ಕಥಾವಸ್ತುವೇ (ಅಂತಹ ಕಥಾನಾಯಕರೇ)ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗುತ್ತದೋ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ. "ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ", 'ಚೂಡಾಮಣಿ' ಪ್ರಸಂಗ ಇತ್ಯಾದಿ[16]. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿರುವ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ,

ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿರುವ ಘಟನೆಗಳಿಗೇ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚು. ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಹಾಕಥೆಯಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಬೆಳೆಸಿ ತಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿದರೆ 'ಪ್ರಸಂಗಗಳು' ಅಪ್ರಧಾನವಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಕರ ಕೃತಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ನಿಖರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ 'ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ' ಮತ್ತು 'ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ' ಹಾಗೂ 'ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ'ಗಳು ವಿಪುಲವಾದ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನೊದಗಿಸಿವೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದರೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮಾದರಿಯೊಂದಿತ್ತು. ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತೆ-ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ಅನುವಾದಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮರು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರು. ಹಾಗಾದುದರಿಂದಲೇ ಮಹಾಭಾರತದ ಕೇವಲ ಮಹಾಭಾರತವಾಗದೇ ಅರಿಕೇಸರಿಯ ಕಥೆಯೂ, ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಅದು ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೊಂದು ಕುತೂಹಲವಿದೆ; ಅದೇನೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸ ಹೊರಟ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಕಥಾವಸ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಬಂದುದು ಒಂದು 'ಮಹಾಪರಂಪರೆ'ಯ ಪ್ರಭಾವವಷ್ಟೇ ಹೊರತು ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಥವಾ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿರಿಮೆ ಎಂದೇನೂ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಬರಬರುತ್ತ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ರನ್ನನು ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದ ತ್ರಯೋದಶಾಶ್ವಾಸದಿಂದಲೇ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ದೇಪರಾಜನೇ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳು ಹಾಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಲ್ಲದಿರುವ-ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಅನ್ಯ ಆಕರಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದೆಯೇ-ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ[17]. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯವೇ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿರುವುದು.

ಈ ಮಾತನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಪಂಪನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಆತನ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮುನ್ನಿನ ಕಬ್ಬಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಕ್ಕಿ ಮೆಟ್ಟಿದುವು. ಅಂದರೆ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮಾರಣಾಂತಿಕವಾದ ಹೊಡೆತವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು ಎಂದಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು

ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ರನ್ನನ 'ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯಂ' ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮಧ್ಯೆದಲ್ಲಿಯೇ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಮುಂದುವರಿಯುವುದಾದರೆ ಕಾಲಿಡಲು ತೆರಪಿಲ್ಲದಂತೆ ರಾಮಾಯಣ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಆತ 'ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ'ಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಹರಿಹರನಂತವರಿಗೆ ಮನುಜರ ಬಗೆಗೆ, ಸಾವವರ ಬಗೆಗೆ, ಕನಿಷ್ಠರ ಬಗೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಈ ವರೆಗಿನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಶರಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಹಿನಿಗೆ ಸೇರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದೇನೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ನಿರಂತರವಾಗಿ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತ ಒಂದು ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಈ ಅಂಶ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹುತೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯಗಳೇ ಆಕರಗಳಾಗಿವೆ. ಇದನ್ನು ಕೇವಲ ಆಕರಗಳೆನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರನ್ನನ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ತೆಗೆದು ಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ 'ಪಂಪ ಭಾರತ'ವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಯೂ ಆತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂತೆ-ಇದನ್ನು ಭಾವಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.ಹಾಗೆಂದು ಆ ಮೂಲಕ ಆ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಅವು ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಚಲಿತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಈಗಾಗಲೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದಂತೆ ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಕರವಾಗಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳು ಆ ಮೂಲ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಲುಗಳನ್ನೇ, ಭಾಗವನ್ನೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೆ ತಮ್ಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮಹಾಕವಿಗಳು ಇತರ ಆಕರಗಳಿಂದ ಅಕ್ಷರಶಃ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದಾಗಲೂ ಪರರೊಡ್ಡವದ ರೀತಿಯ ಕೊಳ್ಳದಗ್ಗಳಿಕೆ ಎಂಬ ಅಭಿಮಾನವನ್ನೇ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣವೆಂದು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೇ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕವಿಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರರೊಡ್ಡವದ ರೀತಿಯನ್ನು ಕೊಳ್ಳುವ ಅಗ್ಗಳಿಕೆಯನ್ನೇ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪೂರ್ವಕವಿಗಳ ಸಾಲುಗಳನ್ನು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಇದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಯಾವ ಕಷ್ಟವೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಕೊಡು-ಕೊಳೆಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಾಗಲೇ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಏಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆಂಬುದರ ಅರಿವೂ ನಮಗಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದು ರಂಗ ಕೃತಿಯಾದರೂ ಅದು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಯಾವ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನೀಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಸೂಚನೆಯೇ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ

ಸೂಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸಬಹುದು. 'ಇಂದ್ರಜಿತು ಕಾಳಗ' ದಲ್ಲಿ -

ಕುತನೆ ಕೇಳ್ಬೆ ರಾವಣೇಶ್ವರ
ಎಸೆವ ಪುತ್ರಾಜ್ಞಾತಿಬಾಂಧವ /
ವಿಸರವಿಸರವಳಿವೆ ತಾನೆನುತ ಚಿಂತಿಸುವ ಸಮಯದಲಿ //

ಬಸವಳಿದು ಚಾರಕರು ಬಂದಾ
ದಶಮುಖಂಗರುಹಿದರು ರಾಮನ
ವಿಶಿಖದಲಿ ಮಕ್ಷರಾಕ್ಷ ಹಾಯ್ದನು ಯಮನ ಪುರಕೆಂದು //

ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಒಡ್ಡೋಲಗದ ಸೂಚನೆಯಿದ್ದರೆ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಚಾರಕನೊಬ್ಬನ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ಕಥೆಯ ಚಾಲನೆಯ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಈ ಸೂಚನೆಯ ಹೊರತಾಗಿ ರಂಗಕರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಾವ ವಿವರಗಳೂ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳುವಂತೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಪ್ರಧಾನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಆಕರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಈ ಕಾವ್ಯಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯ ಶರೀರಕ್ಕೇ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೊಸ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಮೆರುಗನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಾದಿಗಳು ಮಾಡಿದಂತೆ ಮರುಸೃಷ್ಟಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ನಿರ್ವಚಿಸಿರುವ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಈ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲದ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಭಾಗವೊಂದನ್ನು ವಿವಿಧ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ, ರಾಗ-ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದ ಕೌಶಲವಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅಲಂಕಾರಿಗಳು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಶರೀರವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಬಗೆಗೆ ಮೇಲ್ನೋಟದ ವಿವರಣೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇನ್ನೊಂದಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಂದಾಗಿ ಮಹಾ

ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ದೊರೆತ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಅದು ಪಾಠಾಂತರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಪಾಠಾಂತರಗಳು. ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೂ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಪಾಠಾಂತರ ಸಮಸ್ಯೆ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವುದು ನಡುಗನ್ನಡದ 'ಗೇಯ'ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಈಗಾಗಲೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ 'ಕರ್ಣಾಟಭಾರತಕಥಾ ಮಂಜರಿ', 'ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ' ಮತ್ತು 'ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ'ಗಳಿಗೆ. ಈ ಪಾಠಾಂತರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈಗಾಗಲೇ ವಿಪುಲವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ[16]. ಪಾಠಾಂತರಗಳನ್ನು ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವೆಂದು ತಿಳಿದು ಮೂಲ ಮಾತೃಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಒಂದು ಚಿಂತನೆಯ ಮಾದರಿ. ಇದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕರ್ತೃಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮ. ಇನ್ನೊಂದು ಪಾಠಾಂತರಗಳನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಓದುಗನ ಪಠ್ಯವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವ ಚಿಂತನೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಾಚಕ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಏನೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು?

ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಎಷ್ಟರ ಆಕರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು. ಈ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾದರಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಆಕರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಚರ್ಚೆಯೊಂದನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಮಂಡಿಸಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳು ಮೂಲ ಆಕರಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟನ್ನು ಯಾವುದೇ ಅನುಮಾನಗಳಿಲ್ಲದೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇದು ಪರರೊಡ್ಡವದ ರೀತಿ ಎಂಬ ಅನುಮಾನವೇ ಉಳಿಯಲಾರದು. ಅಷ್ಟೇ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವುಗಳ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನೇ ಒಂದಷ್ಟು ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೈಚಳಕವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಇದು ಕಥೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲ. ಇಡಿಯ ಕಾವ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಕೈಯಾಡಿಸುವ ಒಂದು ಕ್ರಮವಾಗಿದೆ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಷಟ್ಪದಿಗಳಿಗೂ ಧಾರಾಳವಾದ ಪಾಠಾಂತರಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಅಥವಾ ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ-ಈಗಿರುವ ಪಾಠಾಂತರಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದರೂ-ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ಮೂಲ -ಪಠ್ಯವೆಂದು

ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.[18] ಹಾಗೇನಾದರೂ ಹೇಳುವುದೇ ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಆಕರಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬಳಸಿ, ಅದನ್ನು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು ಎಂದೆನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವರೆಗೆ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ಪಾಠಾಂತರಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಈವರೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ನಡೆದಿರುವ ಪಾಠಾಂತರಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮಿತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ-ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾವೀಗ ಅದನ್ನು ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಪಾಠಾಂತರಗಳ ಪರಂಪರೆಯು ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಜತೆಜತೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಕಾರ ಮಾಡಿದ ತಿದ್ದುಪಡಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪಾಠಾಂತರಗಳೆಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕವಿಯೊಬ್ಬನು ಬೇರೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಪಾಠಾಂತರಗಳೆಂದು ಕರೆಯದೆ 'ಪ್ರೇರಣೆ' ಎಂದಷ್ಟೇ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಪಾಠಾಂತರಗಳನ್ನು ಓದುಗನ ಪದ್ಯವೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ತೊಡಕೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕವಿಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪಾಠಾಂತರವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೇ ಎಂಬುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪಾಠಾಂತರಗಳಿಗೂ 'ಪ್ರೇರಣೆ' ಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಕಾವ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುವ ಭಿನ್ನ ಪಾಠಗಳಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಹಾಗೆ ಭಿನ್ನ ಪಾಠಗಳಲ್ಲದೆ, ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಇತರ ಕವಿಗಳ ರಚನೆಗಳು. ಪಾಠಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಕಾವ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಆದರೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ರಚನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಈ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೇಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ "ಪ್ರೇರಣೆ-ಪ್ರಭಾವ"ಗಳನ್ನು ಗುಣವೆಂದೇ ಬಗೆದಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು 'ಪಾಠಾಂತರದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಅವರು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಗಗಳನ್ನು

ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒಂದೆರಡು ಪದಗಳನ್ನು, ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಪಲ್ಲಟಿಸುವುದನ್ನು 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ' ಮತ್ತು 'ಸಾಹಸ ಭೀಮವಿಜಯಂ' ಕಾವ್ಯಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ನಡೆಯುವ ಈ ಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದಿಂದಷ್ಟೇ ಆ ಕವಿ 'ಪ್ರೇರಣೆ' ಪಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮೂಲಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು ಉದಾ: ಪಂಪಭಾರತದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಭಾಪರ, ಪ್ರಭಾವ-ಪ್ರೇರಣೆಗಳು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಯಾವ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಗವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದೊ ಆ ಕಾವ್ಯವನ್ನಷ್ಟೇ ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಪಾಠಾಂತರಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಅನುಸರಣೆ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಆರಂಭದಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ 'ಪಾಠಾಂತರ'ಗಳ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಇದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಆಯಾಯ ಕಾಲದ 'ವಾಚಕ ಪಠ್ಯ'ವನ್ನು ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನೀಡುವೆಯಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಪಾಠಾಂತರಗಳ 'ಸರಿಯಾದ ಪಠ್ಯ'ವೊಂದು ನಮಗೆ, ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಮೀರಿ ಸಿಗುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೇ. ಇದನ್ನು ನಾವು 'ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಪಠ್ಯ'ವೆಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದು. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾವು ಇದನ್ನು ಇಂದಿನ ರೂಪಾಂತರ ಅಥವಾ ಸಂಗ್ರಹಾನುವಾದಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಈವರೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿದ್ದ ಪಾಠಾಂತರ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ 'ಸೃಜನಶೀಲ ಪಠ್ಯ'ವೆಂದು ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಿಂದ ನಮಗೆ ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಪಾಠಾಂತರವಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಮೇಲಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಆ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸಿದವು. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ವಾಚಕ - ಶ್ರವಣ ವಲಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದವು. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ, ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ, ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡವೋ ಅದೇ ವೇಳೆ ಆ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಓದುಗ ವರ್ಗಗಳಿಗೂ ದಾಟಿಸಿದವು. ಅಷ್ಟುಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಇರುವ ಕಡೆಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಂದಾಗಿ-ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಇವು ಮೂರೇ ಕಾವ್ಯಗಳು ಎಂಬಷ್ಟು ಅವುಗಳ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ-೬

ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹಾಗೂ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯಗಳು

ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಠ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಾಯಿತು. ಅದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಖಚಿತಗೊಳಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗುವುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕ್ರಮಶಃ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ ಮತ್ತು ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ; ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ ಮತ್ತು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ; ಬಾಲಲೀಲೆ ಮತ್ತು ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ ಕೃತಿಗಳ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮುಂದೆ ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ 'ಪ್ರಸಂಗ'ವು 'ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ'ಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾದುದಾಗಿದೆ. ಸಭಾಪರ್ವದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ಯುಧಿಷ್ಠಿರನು ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರವನ್ನು ಪೂರೈಸಿದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗವಿದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾಗಧ ವಧೆ, ಶಿಶುಪಾಲ ವಧೆ ಹಾಗೆಯೇ ಪುರುಷಾಮೃಗದ ಕಥನ ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಬಹುದಾಗಿದೆ. ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರವು ಹೀಗೆ ಮುಖ್ಯ ಮೂರು ಕಥಾನಕಗಳ ಪ್ರಸಂಗವಾದರೂ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಮಾಗಧ ವಧೆಯಷ್ಟಕ್ಕೇ ಈ ಪ್ರಸಂಗದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ

ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮಾಗಧವಧೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಪ್ರಸಂಗ ಇಂದಿಗೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಇದೀಗ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಈ 'ಪ್ರಸಂಗ' ಹೇಗೆ ಅನುಸರಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು :

೧. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ ಮತ್ತು ಕರ್ಣಾಟಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ

ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ ಪ್ರಸಂಗವು ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನು ಹಸ್ತಿನಾಪುರಿಯನ್ನು ಇಂದ್ರಪ್ರಸ್ಥ ಮತ್ತು ಹಸ್ತಿನಾಪುರ ಎಂದು ವಿಭಜಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕೌಂತೇಯರ ಸಿರಿಯ ವರ್ಣನೆ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಥನ ತೀರ್ಥಯಾತ್ರೆ, ಸುಭದ್ರಾಹರಣ, ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನ ಜನನ, ಖಾಂಡವ ವನದಹನ ಇವುಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಿ ಮುಂದೆ ಮಯನು ಮಂಟಪ ರಚಿಸುವ ವರ್ಣನೆ ಬರುತ್ತದೆ[1]. ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯ ಮಯನು ರಚಿಸಿದ ಆ ಮಂಟಪವನ್ನು ಧರ್ಮರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ತರುವ ಕ್ರಮ. ಇದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಯೇ ಆಗಿದೆ. "ಅರಸನಿದಿರೊಳು ಮಂಟಪವ ತಂದಿರಿಸಿದನು" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ 'ಅರಸ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡನದನಾದರಿಸಿದನು' ಎಂದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಉಳಿದಂತೆ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಇಲ್ಲ[2] ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯವು ಮಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮರಾಯರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿದ್ದು ರಂಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಛಾಯೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ಷಟ್ಪದಿಯು ಹೀಗಿದೆ;

ವಸಗೆ ಮೆರೆದುದು ಮಯನ ನೃಪಮ
ನ್ನಿಸಿದ ನುಡುಗೊರೆಯಂಗಚಿತ್ತದೊ
ಳಸುರರನು ಕಳುಹಿಸುತ ಶುಭಲಗ್ನದಲ್ಲಿ ಮಂಟಪಕೆ

ವಸುಧೆಪತಿ ಬರತಖಿಳ ಪ್ರಜೆ ರಂ
ಜಿಸುತ ಮೆರೆವೋಲಗಕೆ ಕರುಣಾ
ರಸಭರಿತ ನಾರದನು ವಿಜಯಂಗೈಯ್ದ ನಲವಿನಲಿ[3]

ಇದು ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ;

ಒಸಗೆ ಮೆರೆದುದು ಮಯನ ಮಿಗೆ ಮ
ನ್ನಿಸಿದನವನಿಪನಂಗಚಿತ್ತದೊ
ಳಸುರ ಕಿಂಕರರನಿಬರನು ಸನ್ಮಾನ ದಾನದಲಿ

ಒಸೆದು ಕಳುಹಿದನಾತನನು ದೆಸೆ

ದೆಸೆಯ ಯಾಚಕ ನಿಕರ ನೂಕಿತು

ಮುಸುಕಿತೈ ಧರ್ಮಜನ ಕೀರ್ತಿಯ ಝಾಡಿ ಮೂಜಗವ[4]

ಇಲ್ಲಿ ಗದುಗು ಭಾರತದ ಭಾಮಿನಿಯ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳಗಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ಸಾಲು 'ಅಸುರ ಕಿಂಕರರನಿಬರನು ಸನ್ಮಾನ ದಾನದಲಿ' ಎನ್ನುವ ಬದಲು 'ಅಸುರರನು ಕಳುಹಿಸುತ ಶುಭಲಗ್ನದಲಿ ಮಂಟಪಕೆ' ಎಂದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ನಾರದ ಮುನಿಯ ವರ್ಣನೆ, ನಾರದನೀತಿ ಮೊದಲಾದ ದೀರ್ಘವಿವರಗಳಿವೆ. ರಂಗಕೃತಿಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ನಿರ್ಗಮನದ ಬಳಿಕ ಖಾಲಿ ಉಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳದ (time & space) ಕಲ್ಪನೆ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಬೇಕಾದರೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ರಂಗ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳದ ಕಲ್ಪನೆ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದುದು. ಅಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವಾಗಿ, ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ನಿರ್ಗಮನವು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಆಗಮನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮಯನ ನಿರ್ಗಮನವಾದ ಕೂಡಲೇ ನಾರದನ ಆಗಮನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದರ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಗಳು ಧರ್ಮರಾಯ-ನಾರದರ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿವೆ.[5] ಮುಂದಿನ ಅನೇಕ ಪದ್ಯಗಳು ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತು - ಪದಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಮಾದರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ;

ರಾಗ ಕೇದಾರಗೌಳ ಝಂಪೆತಾಳ

ಏನು ಕರೆಸಿದಿರೆಮ್ಮನು। ಮನಸಿನೊಳ। ಗೇನು ಯೋಚಿಸಿದಿರಿನ್ನು॥ ದಾನವರು ಕೌರವರೊಳು। ಬಂದೆಡರ। ದೇನಿರ್ದರುಸಿರಿಯೆನಲು॥೧॥ ದನುಜರೊಳು ಕೌರವರೊಳು। ಭಯವೆ ನಿ। ಮ್ಮನುಪಮದ ಕರಣವಿರಲು॥ ಜನಕಗಮರೇಂದ್ರಸಭೆಯು। ಇಲ್ಲೆಂದು। ಮುನಿಯೆಮ್ಮೊಳೆಂದ ನುಡಿಯು ॥೨॥ಅದಕೆ ರಾಜಾಧ್ವರದೊಳು। ಪಿತಗೆ ಸುರ। ಪದವಿಯಹುದೆಂದ ಕೇಳು॥ ಇದನೆಸಗದಿರಲು ಸುತರು । ನಾವಿದ್ದು ಬದುಕಿ ಫಲವೇನಯ್ಯರು ॥೩॥ ಕಯ್ಕೊಂಡೆನೀ ವ್ರತವನು। ಮುನಿಪ ಸುರ। ಲೋಕಸಹಿತಿದಪೇಳ್ವನು॥ ಈ ಕ್ರತುವ ಮಾಡದಿರಲು । ಪಾಪ ತ್ರೈ। ಲೋಕ ಪರಿಹಾಸ ಕೇಳು ॥೪॥[6]

ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿವೆ;

ಏನು ಕರೆಸಿದಿರೈ ಪ್ರಯೋಜನ
ವೇನು ನಿಮ್ಮುತ್ಸಾಹ ಶಕ್ತಿಯೊ
ಳೇನು ದುರ್ಘಟವೇನು ಶಂಕಿತವೇನು ಸಂಸ್ಖಲಿತ
ದಾನವರ ಕೌರವರ ವೈರದೊ
ಳೇನು ವಿಗ್ರಹವಿಲ್ಲಲೇ ಹದ
ನೇನೆನಲು ಕೃಷ್ಣಂಗೆ ಬಿನ್ನಹ ಮಾಡಿದನು ನೃಪತಿ

ದನುಜರಲಿ ಕುರುಸೇನೆಯಲಿ ಭಯ
ವೆನಗೆ ಭಾರಿಯೆ ನಿಮ್ಮ ಘನ ಪದ
ವನಜವಿದು ಸೀಸಕವಲೇ ತನ್ನುತ್ತಮಾಂಗದಲಿ ॥
ಮುನಿಯ ಹೇಳಿಕೆ ಬೊಪ್ಪಗಮರೇಂ
ದ್ರನಲಿ ಸಮರಸವಿಲ್ಲ ಗಡ ನ
ಮ್ಮನಿಬರಲಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದುದಕೇನು ಫಲವೆಂದ

ಪಿತನ ಪರಮ ಪ್ರೀತಿಗುನ್ನತ
ಗತಿಗೆ ನಿರ್ಮಳ ರಾಜಸೂಯ
ಕ್ರತುವೇ ಸಾಧನವೆಂದು ಮುನಿಯುಪದೇಶಿಸಿದ ತನಗೆ ॥
ಕೃತು ಮಹಾಕೃತು ಸಕಲ ಧರಣೀ
ಪತಿಗಳರ್ಥವ ಗುಣದಲೀಯರು
ವ್ರತವೆನಗೆ ಸಂಕಲ್ಪವಾಯ್ತು ದಕೇನು ಹದನೆಂದ॥

ತಿರುಗಿದರೆ ಸಂಕಲ್ಪ ಹಾನಿಯ
ಪರಮ ಪಾತಕವಿದು ಮಹಾ ನಿ
ಷ್ಠುರದ ಮಖವಿನ್ನಮರ ಮುನಿಪತಿ ದೇವಲೋಕದಲಿ॥

ಅರುಹುವನು ಪರಿಹಾಸ್ಯಮಯ ಸಾ
ಗರವ ದಾಟಿಸು ಜೀಯ ಭವ ಸಾ
ಗರದನಿದು ಮಿಗಿಲೇ ಮುರಾಂತಕಯೆಂದನಾ ಭೂಪ॥[7]

ಈ ಮೇಲಿನ ಷಟ್ಪದಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳಿವೆ. ಒಂದೊಂದು ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಕೇದಾರಗೌಳ ಝಂಪೆತಾಳದ ನಡೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಕ್ಷೇಪ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿರುವ 'ಏನು ಕರೆಸಿದಿರಿ', 'ದಾನವ(ರು)ಕೌರವ(ರ)', ಮೊದಲಾದ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಮೂಲದ ಭಾವ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಆಗ ಕೃಷ್ಣನು ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ ನಿನಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ;

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

ಇದರೊಳಾರೀ ಭೂತಳಂಗಳ । ಸದೆದು ಜಯಿಸುವ ಭಟರ ತೋರಿಸು । ಸುದತಿಯರ ಮುಂದುಬ್ಬಿದೈ ನಾ। ರದನ ನುಡಿಗೆ ।।೧।। ಕೌರವರು ನಿನ್ನವರು ವಿಘ್ನವ। ತಾರದಿಹರೇ ಬಳಿಕ ಖಳ ಪರಿ। ವಾರವದೆ ಮಗಧಾದಿ ಭಟಕುಲ । ವಾರಿಧಿಗಳು।।೨।। ಕಾಲಯವ ಮುರನರಕ ಪೌಂಡ್ರಕ। ಸಾಲುವಾದ್ಯರ ಗೆಲಿದು ಮಾವನ। ಬೀಳಗೆಡಹಿದ ಬಳಿಕ ಪೊರಟನು। ಖೂಳ ಮಗಧ।।೩।। ಭೂರಿದಿನ ಹೊಯ್ದಾಡಿ ಸೋತೆನು। ಘೋರ ಮಾಗಧನಿಂದ ಭಯದೊಳು। ವಾರಿಧಿಯ ಮಧ್ಯದಲಿ ಕಟ್ಟಿದೆ। ನೂರ ಕೇಳು।।೪।। ಯಾಗ ತಾನಿದ್ದಿದನು ತೊಡಗಲು। ಮಾಗಧನು ವೈರಿಪನೇ ಚೈದ್ಯಮ। ಹಾಗರುವ ಮಾಗಧನ ಜಯಿಸಲು। ಸಾಗದಯ್ಯ ।।೫।।[8]

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಸಾಲುಗಳು ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿವೆ;

ಕೆದರಿ ಸಪ್ತದ್ವೀಪ ಪತಿಗಳ।
ಸದೆದು ರಚಿಸುವ ರಾಜಸೂಯದ।
ಹದನವಂಗೈಸುವವನದಾರೀ ವರ್ತಮಾನದಲಿ

ಸುದತಿಯರ ಸೂಳೆಯರ ಮುಂದು
ಬ್ಬಿದೆಯಲಾ ನಾರದನ ಘಲ್ಲಣೆ
ಗಿದು ಸುದುರ್ಘಟವೆಂದು ಬದ್ಧ ವಿಘಾತಿ ಬಲುಹೆಂದ ।।

ಮೊದಲಲೇ ನಿಮ್ಮವರು ನಿಮ್ಮ
ಭ್ಯುದಯವನು ಸೇರುವರೆ ಕೌರವ
ರದರೊಳಗ್ಗದ ಕರ್ಣಶಕುನಿ ಜಯದ್ರಥಾದಿಗಳು।।

ಕುದುಕುಳಿಗಳೀಚೆಯಲಿ ಕಂಸನ
ಮದಮುಖನ ಪರಿವಾರವಿದೆ ದೂ
ರದಲಿ ಮಗಧನ ಹೊಸೆಯಲದನೇ ಬಣ್ಣಿಸುವೆನೆಂದ॥

ಕಾಲಯವನಾ ದಂತವಕ್ತ್ರ ನೃ
ಪಾಲರಿಂ ದುರುದುಂಡಿಯೈ ಶಿಶು
ಪಾಲ ಪೌಂಡ್ರಕರೆಂಬರಿಗೆ ಸಮದಂಡಿಯೆಮ್ಮೊಡನೆ

ಖೂಳರೀರ್ವರು ಹಂಸ ಡಿಬಿಕರು
ಸಾಲುವನ ಮುರನರಕಪಾಲನ
ಮೇಳದವನೇನಂಬೆನೈ ಭೂಪಾಲ ಕೇಳೆಂದ ॥

ಕೆಲವರಿದರೊಳು ನಮ್ಮ ಕೈಯಲಿ
ಕೊಲೆಗೆ ಭಂಗಕೆ ಬಂದು ಬಿಟ್ಟರು
ಕೆಲಕೆ ಸರಿದವನಲ್ಲ ಮಲೆವರ ಮಾರಿ ಮಾಗಧನು
ಬಳಿಕೆಮಗೆ ಬಲವದ್ವಿರೋಧರ
ತೊಳಸು ಬಿದ್ದುದು ತೋಟಿಗಾರರ
ಜಲಧಿ ಮಧ್ಯದಲೂರ ಕಟ್ಟಿದೆವರಸ ಕೇಳೆಂದ ॥[9]

ಇದರೊಂದಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಒಂದೊಂದು ಪದ್ಯವೂ ಅದರ ಆಕರ ಪದ್ಯದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪದಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಇದೆ. ಕಥಾನುಸರಣೆಯಂತೆ ಕೃಷ್ಣನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಭೀಮಾರ್ಜುನರು ಸಿಟ್ಟುಗೊಳ್ಳುವುದು, ಅವರ ಶಪಥ, ಆಗ ಕೃಷ್ಣನ ಸಮಾಧಾನ ಮೊದಲಾದ ವಿವರಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಅವು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವಂತಹವೇ ಆಗಿದ್ದು ಆ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ, ಪದಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಭೀಮಾರ್ಜುನರ ಪರಾಕ್ರಮವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಮಾಗಧನ ವಧೆಗಾಗಿ ಪ್ರಯಾಣಿಸುವ ಮುನ್ನ ಕೃಷ್ಣನು ಯುಧಿಷ್ಠಿರನಿಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ[10].

ಎಮಗೆ ಭೀಮಾರ್ಜುನರ ಕೊಡು ರಿಪು ರಮಣಿಯರ ವೈಧವ್ಯವ।। ನಿಮಿಷದಲಿ ತರಿಸುವೆನು ಬರಿಸುವೆ। ನವನಿಪರನು ।।

ಅದೇ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ-

ಎಮಗೆ ಭೀಮಾರ್ಜುನರ ಕೊಡು ರಿಪು
ರಮಣಿಯರ ಸೀಮಂತ ಮಣಿಗಳ
ನಿಮಿಷದಲಿ ತರಿಸುವೆನು ಹರಿಸುವೆನಹಿತ ಭೂಮಿಪರ।।[11]

ಇಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ ಷಟ್ಪದಿಯ ಮೊದಲ ಸಾಲು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆ ಸಾಲು 'ರಮಣಿಯರ ವೈಧವ್ಯವ' ಎಂಬುದರ ಬದಲಾಗಿ 'ರಮಣಿಯರ ಸೀಮಂತ ಮಣಿಗಳ' ಎಂದಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ಸಾಲು ಅರ್ಧ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿದ್ದು ಮುಂದಿನದು 'ಬರಿಸುವೆನವನಿಪರನು' ಎಂಬುದು 'ಹರಿಸುವೆನಹಿತ ಭೂಮಿಪರ' ಎಂದಷ್ಟೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಮಾಗಧನ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿವೆ[12]. ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದು ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿದು[13] ಮುಂದಿನ ಭಾಮಿನಿಯು ಹೀಗಿದೆ.

ಭಾಮಿನಿ

ತ್ರಿದಶದಲ್ಲಣನಿವನ ಮುರಿದ । ಲ್ಲದೆ ನೃಪಾಲಕರಂಜೆ ಕಪ್ಪವ । ನೊದಗಲರಿಯರು ಯಾಗಮಂಟಪಕವನಿಪತಿ ಕೇಳು ।। ಇದು ನಿಧಾನವು ಭೀಮ ಪಾರ್ಥರಿ । ಗಿದು ಮುಹೂರ್ತವು ವೀಳೆಯವ ತಾ । ಕದನ ವಿಜಯದ ವೀರ ಸೇಸೆಯನಿಕ್ಕಿ ಕಳುಹೆಂದ।।೧।।

ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ಪದ್ಯ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ.

ಅದರಿನಾ ಮಾಗಧನ ಮುರಿದ
ಲ್ಲದೆ ನೃಪಾಲಕರಂಜೆ ಕಪ್ಪವ
ನೊದಗಲರಿಯರು ಮೆರೆಯಲೀಯರು ಯಾಗಮಂಟಪವ ।।

ಇದು ನಿಧಾನವು ಭೀಮ ಪಾರ್ಥರಿ
ಗಿದು ಮುಹೂರ್ತವು ವೀಳೆಯವ ತಾ
ಕದನ ವಿಜಯದ ವೀರ ಸೇಸೆಯ ನಿಕ್ಕಿ ಕಳುಹೆಂದ[14] ॥

ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿಯ ಮೊದಲ ಪಾದದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯ ಸಾಲು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ಸಾಲಿನ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಬದಲಾವಣೆಗೊಳಗಾಗಿದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಷಟ್ಪದಿಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಇಲ್ಲ.

ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ ಅನುಸರಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ[15].ವಿಪ್ರ ವೇಶದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ-ಭೀಮಾರ್ಜುನರು ಮಾಗಧನ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಧಿಗಿಲಾದ ಮಾಗಧನು -

॥ಭಾಮಿನಿ ॥

ಕೌಳಿಕರ ಕಂಡೆದ್ದು ಮಗಧ ನೃ /ಪಾಲ ಮಧುಪರ್ಕಾದಿ ಪೂಜೆಯ / ಮೇಳವಿಸಿ ಸಭೆಸಹಿತಯೆವೆಯಿಕ್ಕದೆ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ ॥ ಪೇಳಿರೈ ನಿಮಗಾವ ದೇಶ ವಿ/ ಶಾಲ ಗೋತ್ರವದಾವುದೆನುತ ವಿ/ ಲೋಲಮತಿ ಚಿಂತಿಸಿದನಿವದಿರು ವಿಪ್ರರಲ್ಲೆಂದು॥

ಇದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ-

ಕೇಳಿದನು ಕುಶಲವನು ಕುಶಲವ
ಹೇಳಿದರು ಕುಳ್ಳಿರಿಯೆನಲು ಭೂ
ಪಾಲಕರು ಕುಳ್ಳಿರ್ದರೆವೆಯಿಕ್ಕದೆ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ ॥

ಹೇಳಿರೈ ನಿಮಗಾವ ದೇಶ ವಿ
ಶಾಲ ಗೋತ್ರವದಾವುದೆನುತಲಿ ವಿ
ಲೋಲಮತಿ ಚಿಂತಿಸಿದನಿವದಿರುವಿಪ್ರರಲ್ಲೆಂದು [16] ॥

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಷಟ್ಪದಿಯ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಕುಶಲವನು ಕೇಳುವುದಷ್ಟೇ ಇದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಧುಪರ್ಕಾದಿ ಪೂಜೆಯ ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ಆಮೇಲೆ "ಭೂಪಾಲಕರು ಸಭೆ ಸಹಿತಯೆವೆಯಿಕ್ಕದೆ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ" ಇರುತ್ತಾರೆ.

ಮುಂದೆ ಉತ್ತರಾರ್ಧವನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯವು ಮಾಗಧನ ತಳಮಳಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು -

ರಾಗ ಯರಕಲಕಾಂಭೋಜಿ ಝಂಪೆತಾಳ

ಯಾರಿವದಿರೆಂದೆಂಬುದರಿಯದಾಯ್ತೆನಗೆ। ಕಾರಣೀಕರುಯೆಂದು ತೋರುತಿದೆ ಮನಕೆ ॥ಪ॥
ಸತ್ತ್ವಭುಜಬಲಯುತರು। ಶಸ್ತ್ರವಿದ್ಯರು ಕಪಟ। ಋತ್ವಿಜರು ತನಗಿವರು। ಶತ್ರುವೆನಿಸಿಹರು ॥
ವೃತ್ರಾರಿಯಜಭವ ಸಮಸ್ತ ದೇವರೊಳಿವರು । ಪೃಥ್ವಿಯೊಳಗಿಲ್ಲತಿಸಮರ್ಥರೆಮಗಿದಿರು ॥೧॥
ಆ ದಂತಿಪುರದವರು। ಆಪ್ತಜನ ಪಾಂಡವರು। ಕಾದಲಯ್ತಹರಲ್ಲ। ಕಾಣೆ ಮಿಕ್ಕವರ ॥
ಯಾದವರೊಳಿಲ್ಲ ತುರು। ಗಾದ ರಣಹೇಡಿಯಹ। ಮಾಧವನದಂತಿರಲಿ। ಮಾತನಾಡಿಸುವೆ॥೨॥

ಈ ಒಟ್ಟು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಪ್ರಭಾವ ಇರುವುದಾದರೂ ಅದು ವಿರಳವಾಗಿದೆ[17].

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಮಾಗಧ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣ ಭೀಮಾರ್ಜುನರ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ[18].

ಮಾಗಧನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇವರು ವಿಪರೀತಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತ ಮುಂದುವರಿದಾಗ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾಗಧನಿಗೆ ಸಿಟ್ಟು ಬಂದು ನೀವು ಯಾರೆಂಬುದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಕೃಷ್ಣನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ಭಾಮಿನಿ

ಕೇಳಿ ಮಾಡುವುದೇನು ತಾನಸು। ರಾಳಿ ಧೂಳೀಪಟಲ ವೈರಿನೃ। ಪಾಲಚೌಪಟ ಮಲ್ಲನೀತನು ಭೀಮಸೇನ ಕಣಾ॥ ಭಾಳನೇತ್ರನ ಭುಜಬಲದ ಸಮ। ಪಾಳಿಯರ್ಜುನದೇವ ನೋಡೈ। ಕಾಳಗವ ಕೊಡು ನಮ್ಮೊಳನಿಬರೊಳೆಂದನಸುರಾರಿ॥೧॥

ಇದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ-

ಕೇಳಿ ಮಾಡುವುದೇನು ತಾನಸು

ರಾಳಿಧೂಳೀಪಟಲ ವೈರಿನೃ

ಪಾಲ ಚೌಪಟ ಮಲ್ಲನೀತನು ಭೀಮಸೇನ ಕಣಾ

ಭಾಳನೇತ್ರನ ಭುಜಬಲದ ಸಮ

ಪಾಳಿಯರ್ಜುನನೀತನೇಳಾ

ಕಾಳಗವ ಕೊಡು ನಮ್ಮೊಳನಿಬರೊಳೆಂದನಸುರಾರಿ ||[19]

ಅಷ್ಟರ ಮೇಲೆ ಮಾಗಧನಿಗೆ ಪಿತ್ತ ನೆತ್ತಿಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಮಾತಿನ 'ಮಂಗಳಾರತಿ' ಬೆಳಗುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಹೀಗಿದೆ;

ರಾಗ ನೀಲಾಂಬರಿ ರೂಪಕತಾಳ

ತಿಳಿಯದಾದಿರೆ। ನಮ್ಮ ಕಂಸಗೆ । ಅಳಿಯನೀತನು । ನಮಗೆ ಮೊಮ್ಮನು ।। ಲಲನೆ ದೇವಕಿ ।ಯಣುಗ ಚೋರರ ।ಕುಲಶಿರೋಮಣಿ । ಯೆಂಬರೀತನ ।।೧।। ಆಡಲೇನದ। ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮೊಳು। ಮಾಡಿ ಕಲಹದಿ। ಮುರಳಿ ಯುದ್ಧದಿ।। ಓಡಿ ಬದುಕಿದ। ಭಂಡನಿವನೆನು। ತಾಡಿ ಕೃಷ್ಣನ। ನೋಡುತೆಂದನು।।೨।। ಎಲವೊ ಸೂಳೆಯ। ರಾಟಕೂಟವೊ। ಕೊಳಲಗಾನವೊ। ಪಶುಸಮೂಹವೊ।। ಬಲು ಸರಳ್ಗಳ। ಬಾಹುಬಲಗಳ। ತಿಳಿವೆಯೆಂತೆಲೊ। ಸದರವಲ್ಲೆಲೊ।।೩।। ಹಂಸಡಿಬಿಕರ। ಕಂಸಬಲಗಳ। ಹಿಂಸೆ ಗೆಯ್ದುದ। ತೋರಬಂದೆಯ।। ಧ್ವಂಸ ಮಾಳ್ಪೆನು। ಹುಲಿಗೆ ಪಶುಗಳ। ವಂಶಸಿಕ್ಕಿದ ।ತೆರದಿ ಕೆಟ್ಟೆಲಾ ।।೪।।

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪದ್ಯಗಳು ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿವೆ :

ಈತನಾರೆಂದರಿವಿರೈನ

ಮ್ಮಾತನೀತನು ನಮ್ಮ ಕಂಸಂ

ಗೀತನಳಿಯನು ನಮಗೆ ಮೊಮ್ಮನು ಮಗನು ದೇವಕಿಗೆ।।

ಈತ ಕಾಣಿರೆ ಹಿಂದೆ ಚೌರಾ

ಕ್ಷೀತಿ ದುರ್ಗದೊಳೋಡಿ ಬದುಕಿದ

ನೀತ ಬಲುಗೈ ಬಂಟನೆಂದನು. ಮಗಧಪತಿ ನಗುತ॥
ಕೊಳಲರಾಗದ ರಹಿಯೊ ಕಳ್ಳಿಯ
ಕಲಸುಗಳೋ ಹಳ್ಳಿಕಾತಿಯ
ರೊಳಗುಡಿಯ ಹಾದರವೊ ತರುಗಾಹಿಗಳ ತೋಹುಗಳೊ॥

ಬಲು ಸರಳ ಸರಿವಳೆಯ ಮಿದುಳೊಡೆ
ಗಲಸುಗಳಡಾಯುಧದ ತಳುಕಿನ
ಕೊಳುಗುಳದ ಜಯಸಿರಿಯ ಕಾಹಿನೊಳಾರು ನೀನೆಂದ॥

ಎಲವೊ ಗೋವಳ ನಿನ್ನ ಕಂಸನ
ನಿಳಯವೋ ಪೌಂಡ್ರಕನ ಕದನದ
ಕಳನೊ ಹಂಸನ ಹೋರಟೆಯೊ ಮೇಣ್ ಡಿಬಿಕನಡುಪಾಯೊ ॥

ಹುಲಿಗೆ ಮೊಲನಭ್ಯಾಗತನೆ ಕರಿ
ಕಳಭ ಸಿಂಹಕೆ ಸರಿಯೆನೀ ನಿ
ನ್ನಳವನರಿಯದೆ ಹೊಕ್ಕು ಕೆಣಕಿದೆ ಕೆಟ್ಟೆ ಹೋಗೆಂದ ॥[20]

ಇಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಗದುಗು ಭಾರತದ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಸಂಬಂಧ ತುಂಬ ಕುತೂಹಲ ಕಾರಿಯಾದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಪುನರ್ ರಚಿಸಿದರೆ ಹೀಗೊಂದು ಮಾದರಿಯ ರಚನೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ತಿಳಿಯದಾದಿರೆ ನಮ್ಮ ಕಂಸಗೆ
ಅಳಿಯನೀತನು ನಮಗೆ ಮೊಮ್ಮನು
ಲಲನೆ ದೇವಕಿಯಣುಗ ಚೋರರ ಕುಲಶಿರೋಮಣಿ [ಯು] ॥

ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಇದು ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿ. ಆದರೆ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕೊರತೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅಂದರೆ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಯ ಪಾದಪೂರಣದ ಬಳಿಕದ ಒಂದು ಅಕ್ಷರ ಇಲ್ಲಿ ಲೋಪವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸುತ್ತ ಮೇಲಿನಂತೆ ಪಾದಪೂರಣಗೊಳಿಸಿದರೆ ಆಗ ಷಟ್ಪದಿಯ ನಿಯಮವು ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದೇನೆಂದರೆ ಭಾಮಿನಿಷಟ್ಪದಿಗೆ ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು

ಆರನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಗುರು ಏಕೆ ಬರಬೇಕು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಿದೆ. ಏಕೆ ಬರಬೇಕೆಂದರೆ ಆ ಅಕ್ಷರದ ವಿನಾ ಮಾತ್ರಾಲಯ ಅಂಶಲಯವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಅದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪಯೋಗಿಸಿ, ಅಂಶಲಯಕ್ಕೆ ಇದೇ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ರೂಪಕತಾಳದ ಲಯ ಅಂಶಲಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಕಾರಣ ಆ ಷಟ್ಪದಿಗಳ (ಗದುಗು ಭಾರತದ) ಪ್ರಭಾವ ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ಇದೆ.

ಇದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಸಿಟ್ಟು ಬರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಹೀಗಿದೆ.

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

ಮದಮುಖನೆ ಕೇಳ್ ಪಿತ್ತವೋ ಮ/ ಧ್ಯದ ವಿಕಾರವೋ ಭಂಗಿ ತಲೆಗೇ/ ರಿದುದೊ ಭಟನಾದರೆ ವಿಘಾತಿಯ/ ಲೊದಗು ರಣಕೆ ॥೧॥ ಸದನ ನಿನ್ನದು ಸೂಳೆಯರ ಮುಂ /ದೊದರಲೇತಕೆ ನಿಮಿಷದೊಳು ಬಂ/ ದಿದೆ ಮರಣ ನಿನಗೆಂದು ನುಡಿದನು/ ಪದುಮನಾಭ॥೨॥ ಎಲವೊ ಗೋಪಕುಮಾರ ಕಂಸನ/ ಲಲನೆಯರ ವೈಧವ್ಯದುಃಖಾ/ ಸಲನ ನಂದಿಸಲಾಯ್ತು॥ ನಿನ್ನಯ ತಲೆಯ ರುಧಿರ ॥೩॥ ಕಾಲಯವ ಕಂಸಾದಿ ನೃಪದ್ವೈ/ ತ್ಯಾಳಿಯಸು ನಿಮಿಷದಲಿ ನಿನ್ನನು/ ಸೀಳಿ ತೆಗೆವೆನೆನುತ್ತ ಗಜರಿ ಕ/ ರಾಳನಾಗಿ ॥೪॥ ಗೋವಳರು ನಿರ್ಲಜ್ಜರಿದರೊಳು/ ನೀವು ಗರುವರು ರಾಜಪುತ್ರರು/ ಸಾವ ಬಯಸುವನೊಡನೆ ಬಂದಿರಿ/ ಶಿವಿ ಲೇಸು॥೫॥ ಹುಡುಗರ್ಗೆ ನಿಮಗಿದಕೆ ನೀತಿಯ/ ನುಡಿವರಿಲ್ಲದೆ ವ್ಯರ್ಥ ನಮ್ಮೊಳು/ ಮಡಿವಿರಂದಬ್ಬರಿಸಲಾತಗೆ/ ನುಡಿದ ಭೀಮ ॥೬॥

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಗದುಗು ಭಾರತ ಪದ್ಯಗಳು ಇಂತಿವೆ-

ಇದುವೆ ಪಿತ್ತದ ವಿಕಳವೋ ಮ
ದ್ಯದ ವಿಕಾರವೊ ಭಂಗಿ ತಲೆಗೇ
ರಿದುದೊ ಭಟನಾದರೆ ವಿಘಾತದಲೇಳು ಕಾಳಗಕೆ
ಸದನ ನಿನ್ನದು ಸೂಳೆಯರ ಮುಂ
ದೊದರಿ ಫಲವೇನೆದ್ದು ಬಾ
ಭಾಳದಲಿ ಬರೆದುದು ತೊಡವೆನೆಂದನು ದಾನವಧ್ವಂಸಿ ॥

ಎಲವೊ ಗೋಪಕುಮಾರ ಕಂಸನ
ಲಲನೆಯರ ವೈಧವ್ಯ ದುಃಖಾ
ನಲನ ನಂದಿಸಲಾಯ್ತು ನಿನ್ನಯ ತಲೆಯ ರುಧಿರ ಜಲಧಾರೆ
ಅಳಿದ ಕಂಸನ ಕಾಲಯವನನ
ಕಳನ ಹರಿಬವ ಗೆಲಿದು ದೈತ್ಯಾ
ವಳಿಯ ಬಂಧುತ್ವವನು ಬಳಸುವೆನೆಂದನಾ ಮಗಧ
ಗೋವಳರು ನಿರ್ಲಜ್ಜರದರೊಳು
ನೀವು ಗರುವರು ರಾಜ ಪುತ್ರರು
ಸಾವ ಬಯಸುವನೊಡನೆ ಬಂದಿರಿ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದಿರಿ
ನೀವು ಮಕ್ಕಳು ನಿಮ್ಮ ಹಿರಿಯರ
ಠಾವಿನಲಿ ಬುಧರಿಲ್ಲಲಾ ನಿಮ
ಗಾವ ಹದನಹುದೆನುತ ನುಡಿದನು ಭೀಮ ಫಲುಗುಣರ॥[21]

ಇಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿಯ ಮೊದಲ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಇದುವೆ 'ಪಿತ್ತದ ವಿಕಳವೋ' ಎಂಬುದು ಮದಮುಖನೆ ಕೇಳ್ ಪಿತ್ತವೊ ಎಂದಾಗಿದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿಲ್ಲ. ಷಟ್ಪದಿಯ ಮೂರನೆ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ 'ಭಟನಾದರೆ ವಿಘಾತದಲೇಳು ಕಾಳಗಕೆ' ಎಂಬುದು 'ಭಟನಾದರೆ ವಿಘಾತಿಯೊಳೊದಗು' ಎಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಸಾಲ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆ ಸಾಲು ಮತ್ತು ಮೂರನೇ ಸಾಲು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಆನಂತರದ ಷಟ್ಪದಿಯ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದ ಮೂರನೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ 'ನಿನ್ನಯ ತಲೆಯ ಜಲಧಾರೆ' ಎಂಬುದು ನಿನ್ನಯ ತಲೆಯರುಧಿರ ಎಂದಷ್ಟೇ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಸಾಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ. ಆನಂತರದ ಷಟ್ಪದಿಯ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದ ಮೂರನೇಸಾಲು 'ತಪ್ಪುಮಾಡಿದಿರಿ' ಎಂಬುದರ ಬದಲು 'ಶೀವಿಲೇಸು' ಎಂದಷ್ಟೇ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಮಾಗಧ ಮತ್ತು ಕಪಟ ವಿಪ್ರರ ನಡುವೆ ವಾಗ್ವಾದಗಳಾಗುತ್ತವೆ[22]. ಮಾಗಧನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಭೀಮಸೇನನ್ನು ಆರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧತೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಆಗ;

ಭಾಮಿನಿ

ಧರಣಿಪತಿ ಕೇಳ್ ಮಗಧನೃಪಮಂ । ದಿರದ ರಾಜಾಂಗಣದೊಳವನೀ। ಸುರರು ನೋಟಕರಾದರಲ್ಲಿ ಮುರಾರಿಫಲುಗುಣರು॥ ಎರಡುಬಲವೋಹರಿಸಿ ನಿಂದುದು। ಪುರದ ಹೊರಬಾಹೆಯಲಿ ಕೃತ ಸಂ। ಚರಣ ಕಾರ್ತಿಕ ಶುದ್ಧ ಪಾಡ್ಯದೊಳಾಹವಾರಂಭ[23] *॥೧॥*

ಇದು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಯಕ್ಷಗನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿದೆ. ಮುಂದೆ ಭೀಮ-ಮಾಗಧರು ಪರಸ್ಪರ ಮೂದಲಿಸುತ್ತಾ ಭೀಕರ ಕಾಳಗಕ್ಕಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮೂದಲಿಕೆ, ಕಾಳಗದ ವರಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಗದುಗು ಭಾರತದ ಪ್ರಭಾವ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿರಳವಾಗಿದೆ.[24] ಆಮೇಲೆ ಮಾಗಧನ ವಧೆಯ ಬಳಿಕ ದಿಗ್ವಿಜಯಕ್ಕೆ ಪಾಂಡವರು ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಬರುವ ಈ ಘಟನೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ ಅನುಸರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ.[25] ಮುಂದೆ ಅರ್ಜುನನು ಭಗದತ್ತನ ನಗರಿಗೆ ಬಂದು ಆತನೊಂದಿಗೆ ಯುದ್ಧ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಜುನನ ಪರಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚಿದ ಭಗದತ್ತನು -

ರಾಗ ಭೈರವಿ ಝಂಪೆತಾಳ

ಧೀರತೆಗೆ ಮೆಚ್ಚಿದೆನು। ಭೂರಿ ಭುಜಬಲನರರೊ। ಳೀ ರೀತಿ ಕಾಣೆ ನೀ। ನಾರು ಪೇಳೆನಲು॥೧॥ ದೇವೇಂದ್ರಸುತ ಪಾರ್ಥ । ರಾವೆನಲು ನಸುನಗುತ। ನಾವು ನಿಮ್ಮಯ್ಯನಿಗೆ। ಜೀವಸಖರೈಸೆ॥೨॥ ಆದರಿಂದಲಾಪ್ತನೆನು। ತಿದಿರುಗೊಂಡುಪಚರಿಸ। ಲದಕೇನು ಸ್ನೇಹಿತರೊ। ಳಧಿಕ ನೀನಹುದು॥೩॥ ಧರ್ಮಜಾಧ್ವರಕೆ ನೀವ್। ನಿಮ್ಮಾಪ್ತಜನಸಹಿತ। ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಂದದರ। ನಡೆಸಿಕೊಡಿರೆನಲು ॥೪॥

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯವಿದೆ-

ಆವನೈ ನೀನಧಿಕತರ ಸಂ
ಭಾವಿತನು ಹೇಳೆನೆ ಯುಧಿಷ್ಠಿರ
ದೇವನನುಜ ಕಣಾ ಧನಂಜಯನೆನಲು ಮಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿ
ನಾವು ನಿಮ್ಮಯ್ಯಂಗೆ ಸಖರಿಂ
ದಾವು ನಿನ್ನವರೇನು ಬೇಹುದು
ನೀವೆಮಗೆ ಕಡು ಮಾನ್ಯರೆಂದನು ಕಂಡನರ್ಜುನನ॥[26]

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಅರ್ಜುನನು ತನ್ನನ್ನು 'ದೇವೇಂದ್ರಸುತ ಪಾರ್ಥ' ನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಭಗದತ್ತನು 'ನಾವುನಿಮ್ಮಯ್ಯಂಗೆ ಜೀವಸಖರೈಸೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯಿರುವುದು 'ನಿಮ್ಮಯ್ಯನೆಂದರೆ ಯಾರು' ಎಂಬುದು. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅದು ದೇವೇಂದ್ರನೆಂದರೆ ಭಗದತ್ತ ಮತ್ತು ದೇವೇಂದ್ರರ ಸ್ನೇಹಕ್ಕೆಪುರಾಣದ ಸಮರ್ಥನೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನು ತನ್ನನ್ನು ಯುಧಿಷ್ಠಿರ ದೇವನನುಜ ನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಭಗದತ್ತನು 'ನಾವು ನಿಮ್ಮ ಯಂಗೆ ಸಖರು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪಾಂಡು ಮತ್ತು ಭಗದತ್ತರ ಸ್ನೇಹಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪುರಾಣದ ಸಮರ್ಥನೆಯೂ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಅರ್ಜುನನು ಆತನ ಮಿತ್ರತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದು -

ಭಾಮಿನಿ

ಚಂದವೈಲೆಯೆನುತ ತನ್ನಲ್ಲಿಂದ ಕೊಟ್ಟನು ಸಕಲ ವಸ್ತುವ। ಮುಂದಿ ಗಜರಥ ವಾಜಿಗಳನತಿ ಮಿತ್ರಭಾವದಲಿ॥ ಒಂದು ತಿಂಗಳು ಹಲವು ಮನ್ನಣೆ।ಯಿಂದ ಮನ್ನಿಸಿ ತನ್ನ ಸೇನಾ।ವೃಂದವನು ಕಳುಹಿದನು ಬಳಿಯಲಿ ನರನ ಸತ್ಕರಿಸಿ॥

ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಾಮಿನಿ. ಇದು ಕುಮಾರವ್ಯಸನ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಮಿನಿಗಳ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಾರ್ಧಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ ಒಂದು ಭಾಮಿನಿಯಾಗಿದೆ.

ಆದರಿಸಿ ಸಾಕೆನಲು ಗಜ ಹಯ
ವಾದಿಯಾದ ಸಮಸ್ತ ವಸ್ತುವ
ನೈದೆ ಕೊಟ್ಟನು ಫಲುಗಣಂಗೆ ಸುಮಿತ್ರ ಭಾವದಲಿ॥[27]
(ಇದು ಸಭಾ ಪರ್ವದ ೨೨ನೇ ಪಟ್ಪದಿಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧ)

ಒಂದು ತಿಂಗಳು ಹಲವು ಮನ್ನಣೆ
ಯಿಂದ ಮನ್ನಿಸಿ ತನ್ನ ಸೇನಾ
ವೃಂದವನು ಹೇಳಿದನು ಬಳಿಯಲಿ ಕಳುಹಿದನು ನರನ॥[28]
(ಇದು ಅದೇ ಪರ್ವದ ೨೩ನೇ ಪದ್ಯದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ)

ಮುಂದೆ ಅರ್ಜುನನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಭೀಮ, ನಕುಲ ಸಹದೇವರ ದಿಗ್ವಿಜಯವು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ದಿಗ್ವಿಜಯ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಅರ್ಜುನ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[29] ಅದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು-

ಕರೆಸಿ ಯಾದವನಾಯಕರ ಸಂ। ವರಣೆಯನು ನಿಜಪುರದ ಕಾಹಿಂ। ಗಿರಿಸಿ ವಸುದೇವಂಗೆ ನೇಮಿಸಿ ಸಕಲ ಲಕ್ಷಣವ।। ತರಿಸಿ ಭಂಡಾರವನು ವಿವಿಧಾ।। ಭರಣ ರತ್ನಾವಳಿಯನೇರಿಸಿ। ಹರಿ ಧನಂಜಯನೊಡನೆ ಬಂದನು ಬಂಧುಜನಸಹಿತ।।೧।।

ಇದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ-

ಕರೆಸಿ ಯಾದವ ನಾಯಕರ ಸಂ
ಹರಣೆಯನು ನಿಜಪುರದ ಕಾಹಿಂ
ಗಿರಿಸಿ ಬಲದೇವಂಗೆ ನೇಮಿಸಿ ಸಕಲ ರಕ್ಷಣವ
ತರಿಸಿ ಭಂಡಾರದಲಿ ವಿವಿಧಾ
ಭರಣ ವಸನಾದಿಗಳ ಹೇರಿಸಿ
ಹರಿ ಧನಂಜಯನೊಡನೆ ಬಂದನು ಬಂಧುಜನ ಸಹಿತ ।।[30]

ಇಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿಯ ಒಂದು ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಪಾದಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ಪಾದವು ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ಬಲದೇವಂಗೆ' ಎಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದು 'ವಸುದೇವಂಗೆ' ಎಂದಾಗಿದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ 'ವಸನಾದಿಗಳ ಹೇರಿಸಿ' ಎಂಬುದು 'ರತ್ನಾವಳಿಯನೇರಿಸಿ' ಎಂದಾಗಿದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಆರನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಏನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ.

ಆ ಬಳಿಕ ಯಾಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ನಾನಾ ದೇಶದ ಅರಸುಗಳ ವರ್ಣನೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಕಲರೂ ಬಂದರೆಂಬುದನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಭಾಮಿನಿ

ವಿಕಳ ವಿಂಹಲ ಮೂಕಬಧಿರಾಂ। ಧಕ ಸುಮಾಗಧ ಸೂತವಂದಿ। ಪ್ರಕರಮಲ್ಲ ಮಹೇಂದ್ರಜಾಲ ಮಹಾಹಿಪಂಡಿತರು।। ಸಕಲಶಿಲ್ಪಿಗವಾಗ್ಮಿ ವೈತಾ। ಳಿಕಸುಗಾಯಕಮುಖ್ಯ ಯಾಚಕ। ನಿಕರವೆಸೆಯಲು ಬಳಿಕ ಭೀಷ್ಮಂಗೆರಗಿ ನೃಪನುಡಿದ।।೧।।

ಇದು ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿತ ವಾಗಿದೆ:

ವಿಕಳ ವಾಮನ ಮೂಕ ಬಧಿರಾಂ
ಧಕರು ಮಾಗಧ ಸೂತ ವಂದಿ
ಪ್ರಕರ ಮಲ್ಲ ಮಹೇಂದ್ರ ಜಾಲ ಮಹಾಹಿಪಂಡಿತರು
ಸುಕವಿ ತಾರ್ಕಿಕ ವಾಗ್ಮಿ ವೈತಾ
ಳಿಕ ಸುಗಾಯಕ ಕಥಕ ಮೂರ್ಧಾಂ
ಗಿಕರು ನೆರೆದುದು ನಿಖಿಳ ಯಾಚಕ ನಿಕರ ಸಂದಣಿಸಿ॥[31]

ಇಲ್ಲಿ ವಾಮನ > ವಿಂಹಲ, ಮಾಗಧ > ಸುಮಾಗಧ, ಸಕಲ > ಸುಕವಿ, ತಾರ್ಕಿಕ >ಶಿಲ್ಪಿಗ, ಕಥಕ >ಮೂರ್ಧಾಂಗಿಕರು > ಮುಖ್ಯ ಯಾಚಕ - ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕೊನೆಯ ಸಾಲು ಹೆಚ್ಚು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಧರ್ಮಜನ ಯಾಗ ಶಾಲೆಗೆ ಪುರುಷಾಮೃಗದ ಆಗಮನ ಪ್ರಕರಣವು ಹೊಸದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ.[32] ಆದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಹೊರತು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಅನ್ಯತ್ರ ಬರುವ ದುರ್ಯೋಧನನ ಮಾನಭಂಗವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೂಲವನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ.[33] ಬಳಿಕ ಧರ್ಮರಾಯನ ಯಾಗದೀಕ್ಷೆ, ಪೂರ್ಣಾಹುತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನೆರವೇರುತ್ತವೆ. ಯಾಗದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ಅಗ್ರಪೂಜೆಗೆ ಅರ್ಹರು ಯಾರೆಂಬುದು. ಭೀಷ್ಮನ ಮತದಿಂದ ಕೃಷ್ಣನೇ ಎಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಪರಿಹಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿತವಾದುದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ -

॥ಭಾಮಿನಿ॥

ಕೆಲರು ಪಾಂಡವ ಮೈತ್ರಿಯಲಿ ಕೆಲ । ಕೆಲರು ಕೃಷ್ಣನ ಬಲುಹಿನಲಿ ಕೆಲ। ಕೆಲರು ಹರಿಪಕ್ಷದಲಿ
ಕೆಲರನುಚಿತದ ಭೀತಿಯಲಿ॥ ಕೆಲರಿದೇಕೆಮಗೆಂದು ಧರಣೀ। ವಲಯದವನಿಪರಿದ್ದುದರೊಳು।
ಖಳಶಿರೋಮಣಿ ಮಸಗಿದನು ಶಿಶುಪಾಲನಡಿಗಡಿಗೆ ॥೧॥

ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಕರ್ಣಾಟಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ[34].

ಮುಂದೆ ಇದು ಕಾಳಗಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿಶುಪಾಲನಿಗೆ ಸಿಟ್ಟು ಬಂದು -

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ

ಏನೆಲವೊ ಸಹದೇವ ವಸುಧೆಯ। ಮಾನನಿಧಿಗಳ ಮುಂದೆ ಗೋಪರ। ಸೂನುವಿಗೆ ಪೂಜಾಗ್ರಪೀಠಗ ಳೇನದುಸಿರು ॥೧॥ ನೀನರಿಯದವ ನಿಮ್ಮ ಯಾಗಕೆ। ಹಾನಿ ಬಂದಿದೆ ನಿಮ್ಮ ಹಿರಿಯರ । ದೇನಮಾಡಿದರಕಟಕಟಪ್ಪ। ರ್ಗಾನುಭವಕೆ ॥೨॥ ಯದುಗಳಿಗೆ ರಾಜ್ಯತ್ವವೆಲ್ಲಿಹು। ದದರೊಳೀತನ ಖೋಡಿಯನು ಬ। ಲ್ಲದು ಮಹಾಜನವೀ ಕ್ರತುವ ಕೆಡಿ।ಸಿದಿರಿ ವ್ಯರ್ಥ॥೩ ॥

ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲಿ ಈ ಪ್ರಕರಣ ಹೀಗಿದೆ-

ಏನೆಲವೊ ಸಹದೇವ ವಸುಧೆಯ
ಮಾನನಿಧಿಗಳ ಮುಂದೆ ನಂದನ
ಸೂನುವಿಗೆ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲರ್ಘ್ಯ ಸತ್ಕೃತಿಯೆ
ನೀನರಿಯದವ ನಿಮ್ಮ ಯಾಗಕೆ
ಹಾನಿಯಲ್ಲಾ ನಿಮ್ಮ ಹಿರಿಯರಿ
ದೇನ ನೆಗಳಿದರಕಟ ಖೂಳರು ಪಾಂಡುಸುತರೆಂದ
ಯದಗಳಿವದಿರು ಮುನ್ನ ರಾಜ್ಯಾ
ಸ್ಪದದ ಸಿಂಹಾಸನಕೆ ಬಾಹಿರ
ರದರೊಳೀತನ ಖೋಡಿಯನು ಜಗವೆಲ್ಲ ಬಲ್ಲುದೆಂದ[35].

ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಪಟ್ಟದಿಯ ಎರಡನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ 'ನಂದನ' ಎಂಬುದರ ಬದಲು 'ಗೋಪರ' ಎಂದಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ಸಾಲು ಸೂನುವಿಗೆ ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆರನೆಯ ಸಾಲು ಮಾತ್ರ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೋಲಾಹಲ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಆಕರದಲ್ಲಿ ಇದರ ವಿವರವಾದ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ[36]. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ ವರ್ಣನೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಶಿಶುಪಾಲನು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಜರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಯಾದವರೆಲ್ಲಾ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಎದ್ದೇಳುತ್ತಾರೆ. -

ಸೀಳಿ ಹೆಡೆತಲೆಯಿಂದ ತೆಗೆವೆವು। ನಾಲಗೆಯನೆಲೆ ಕುನ್ನಿಗಳಿರಾ। ಕೇಳುವರೆ ಹರಿನಿಂದೆಯಿದು ಪಾತಕಕೆ ಗರುವೆಯಲಾ॥ಏಳೆನುತ ತಮುತಮಗೆ ಸಾಂಬ ನೃ। ಪಾಲ ಸಾತ್ಯಕಿ ಮುಖ್ಯ ಯಾದವ। ಜಾಲವೆದ್ದುದು ಬಿಗಿದ ಬಿಲುಗಳ ಸೆಳದಡಾಯುಧದಿ ॥೧॥

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಗದುಗು ಭಾರತದ ಷಟ್ಪದಿ ಇದೆ-

ಸೀಳಿವನ ಹೆಡೆತಲೆಯೊಳಗೆ ತೆಗೆ
ನಾಲಗೆಯನೆಲೆ ಕುನ್ನಿಗಳಿರಿದ
ಕೇಳುವರೆ ಪತಿನಿಂದೆಯನು ಪಾತಕಕೆ ಗರುವಲ್ಲಾ
ಏಳೆನುತ ಕೃತವರ್ಮ ಸಾಂಬ ನೃ
ಪಾಲ ಮೊದಲಾದಖಿಳ ಯಾದವ
ಜಾಲವೆದ್ದುದು ಬಿಗಿದ ಬಿಲುಗಳ ಸೆಳೆದಡಾಯುಧದಿ.[37] *॥*

ಹೀಗೆ ಆಸ್ಥಾನವೇ ಕದಡಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಭೀಷ್ಮನು ಭಯಭೀತನಾದ ಧರ್ಮರಾಯನಿಗೆ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿ ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಮತ್ತಷ್ಟು ಕೊಲಾಹಲ ಉಂಟಾದಾಗ ಭೀಮನು ಬಂಡುಕೋರರ ವಿರುದ್ಧ ಸಿಡಿದೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವನಿಗೆ ಭೀಷ್ಮನು ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ;

॥ಭಾಮಿನಿ ॥

ನೆರಹಿದಿರಿ ಚತುರಾಬ್ಧಿ ಮಧ್ಯದ ।ಧರಣಿಪಾಲ ಸಮುದ್ರದೊಳಗೀ। ಪರಿಯ ಮಾಡಿದಾರಕಟ ಕೆಡದೇ ರಾಜಸೂಯಮುಖ॥ ಧರಧುರವು ಸಾಕೆಂದು ಹೂಣಿಗ। ರುರುಬೆಗಳ ನಿಲಿಸಿದನು ಗಜಬಜೆ। ಪರಸುಗಳ ಸಂತವಿಸಲೀಕ್ಷಿಸುತೆಂದನಾ ಚೈದ್ಯ ॥

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೀಗಿದೆ-

ನೆರಹಿದಿರಿ ಚತುರಾಬ್ಧಿ ವಳೆಯದ
ಧರಣಿಪಾಲ ಸಮುದ್ರವನು ಕಾ
ಹುರವ ಮಾಡಿದರಕಟ ಕೆಡದೇ ರಾಜಸೂಯಮಖ
ಧರಧುರದ ದುರ್ವ್ಯಸನಿಗಳ ನಿ
ಟ್ಟೊರೆಸಿ ತೆಗೆ ನಿನ್ನವರೆನುತು
ಬ್ಬರವ ಮಾಣಿಸಿ ಹೂಣೆಗರ ಹೊಯ್ಸಿದನು ಕಲಿಭೀಮ[38] *॥.*

ಈ ಎರಡೂ ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ವಳೆಯದ' ಎಂದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯದ ಎಂದಾಗಿದೆ. 'ಧರಣಿಪಾಲ ಸಮುದ್ರವನು ಕಾಹುರವ' ಎಂಬುದು ಮೂಲದಲ್ಲಿದ್ದರೆ 'ಧರಣಿಪಾಲ ಸಮುದ್ರದೊಳಗೀ ಪರಿಯ' ಎಂದು ಪುಟ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೊಳಗಾಗಿದೆ. ಷಟ್ಪದಿಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಧರಧುರ' ಎಂಬಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೂಲವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಭೀಷ್ಮನು ಹೇಳಲಾಗಿ ಶಿಶುಪಾಲನಿಗೆ ಸಿಟ್ಟು ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ-

||ರಾಗ ಮಾರವಿ ಏಕತಾಳ ||

ಬಿಡು ಬಿಡು ಗಂಗಾಸುತ ಕೇಳ್ ಭೀಮನ। ತಡೆಗಡಿದೀಕ್ಷಣದಿ॥ ಬಿಡದಗ್ನಿಗೆ ಪೂರ್ಣಾಹುತಿಯೊಳಗುಣ। ಬಡಿಸುವೆನತಿ ಗುಣದಿ ॥೧॥ದೀಕ್ಷಿತಯಮಜನ ಕರುಳ ತೆಗೆದು ಜಯ। ಲಕ್ಷ್ಮೀಗೆ ಮುಡಿಸುವೆನು॥ ಕ್ಷಾಧ್ವರದೀಶ್ವರನನು ಮರೆಸುವೆ। ನೀಕ್ಷಣದೊಳಗೆನಲು॥೨॥ ಮರುತಜ ಗಜರುತಬಿಡು ಬಿಡು ದರ್ಪ। ಜ್ವರದಲಿ ಕಳವಳಿಪ॥ ದುರುಳಗೆ ದಿವ್ಯಾಸ್ತ್ರದೌಷಧವನು ಬಾ। ಯ್ಗೆರೆವೆನು ನಿಮಿಷದಲಿ॥೩ ॥ ನಮ್ಮನು ಗೆಲಿದಾ ದಕ್ಷಾಧ್ವರಹರ ನಿಮ್ಮಿಗಿಲೆನಿಸುವನ॥ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಕೊಂಬೆನೆನುತಲಡಹಾಯ್ದಾ। ದುರ್ಮತಿಗಿದಿರಾದ॥೪॥

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಇದು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ;

ಬಿಡು ಬಿಡೆಲೆ ಗಾಂಗೇಯ ಭೀಮನ
ಕಡಿದು ಪೂರ್ಣಾಹುತಿಯನಗ್ನಿಗೆ
ಬಡಿಸಿ ಕೊಡುವೆನು ಸ್ವಾಮಿದ್ರೋಹಿಯ ಕರುಳ ದಂಡೆಗಳ
ಮುಡಿಸುವೆನು ಜಯಸಿರಿಗೆ ನೋಡೆ
ನ್ನೊಡನೆ ಮೇಳವೆ ದಕ್ಷಯಜ್ಞದ
ಮೃಡನ ಮರೆಸುವೆನೆನುತ ಮಿಗೆ ಬೊಬ್ಬಿರಿದನಾ ಚೈದ್ಯ॥

ಬಿಡುಬಿಡಕಟಾ ಭೀಷ್ಮ ದರ್ಪದಿ
ಕಡಿಜರೆದ ಕಳವಳದ ಕುನ್ನಿಗೆ
ಕುಡಿಸುವೆನು ದಿವ್ಯಾಸ್ತ್ರವಿಶಿಖ ವಿಶೇಷದೌಷಧಿಯ
ತಡೆದು ತನ್ನನು ರಾಜಕಾರ್ಯವ
ಕೆಡಿಸಿದೆಯಲಾ ದಕ್ಷಯಜ್ಞದ
ಮೃಡನ ಮರುಕವ ಕಾಚೆನೆನುತೊಡೆ ಮುರುಚಿದನು ಭೀಮ[39] ॥

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಭಾಮಿನಿಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಈ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳು ಎರಡು ಭಾಮಿನಿಗಳಿಗೆ ಪದಸಂಯೋಜನೆ, ಭಾವ-ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ (ಗಂಗಾಸುತ, ಪೂರ್ಣಾಹುತಿ, ಜಯಲಕ್ಷ್ಮಿ, ದಕ್ಷಾಧ್ವರ ಇತ್ಯಾದಿ) ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಹೀಗಾಗಲು ಅಲ್ಲಿ ಭೀಷ್ಮನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳುವವರು ಯಾರೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಭೀಮ ಮತ್ತು ಶಿಶುಪಾಲರಲ್ಲಿ ಕೈಕೈ ಹತ್ತುತ್ತದೆ. ಇದನರಿತ ಭೀಷ್ಮನು ಭೀಮನಿಗೆ ಜಯ ಸಿಗಲಾರದೆಂದು ತಿಳಿದು ಶಿಶುಪಾಲನ ಪೂರ್ವ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿ -

ಭಾಮಿನಿ

ಸೈರಿಸುವೆನಪರಾಧಶತಕೆ ಕು। ಮಾರನನು ಕೊಲೆನೆನುತಲಾಕೆಗೆ। ಶೌರಿ ಭಾಷೆಯ ಕೊಟ್ಟು ಹಿಂಗಿದನವನ ತಾಯೊಡನೆ।। ಆರಿವನ ಮರಣಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮು। ರಾರಿಯೊ ನೀನೋ ವಿಚಾರಿಸು। ವೀರ ಮಾರುತಿಯೆಂದೆನಲು ಕೇಳಿದನು ಶಿಶುಪಾಲ।।೧।।

ಈ ಪದ್ಯವು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸದೊಡನೆ ಹೀಗಿದೆ;

ಸೈರಿಸುವೆನಪರಾಧ ಶತವ ಕು
ಮಾರಕನ ತಾ ಕೊಲ್ಲೆನೆಂದೀ
ಶೌರಿ ಭಾಷೆಯ ಮಾಡಿ ಹಿಂಗಿದನಿವನ ತಾಯೊಡನೆ।।

ಆರಿವನ ಮರಣಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮು
ರಾರಿಯೋ ನೀನೋ ವಿಚಾರಿಸು
ವೀರ ಮಾರುತಿಯೆನಲು ಕೇಳಿದನಂದು ಶಿಶುಪಾಲ।।[40]

ಇದು ಶಿಶುಪಾಲನಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ರೋಷವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಶಿಶುಪಾಲನ ಮಿತ್ರಪಕ್ಷದವರೂ ಗಲಭೆ ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಭೀಷ್ಮನು ಅವರನ್ನು ನಿಂದಿಸುವ ಪರಿ ಹೀಗಿದೆ;

ಬರಿಯ ಮಾತನು ಮರೆದು ಕಾರ್ಯಕೆ ।ಕೊರತೆಯಾದರೆ ನಾಯ್ಗಳೊದರಿದ। ತೆರನಹುದಲ್ಲೆ ತೋರಿರ್ಕೆ ನೆರೆ ನಿಮ್ಮ ಕೈಗುಣವ ।। ಇರಿದು ನೀವ್ ಕೊಲಲಾರದಿದ್ದರೆ । ವರಕ್ರತುವ ನೀವ್ ಕೆಡಿಸದಿದ್ದರೆ। ಕೆರವು ನಿಮ್ಮಯ ಬಾಯೊಳೆಂದನು ಭೂಪರಿಗೆ ಭೀಷ್ಮ।।೧।।

ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನ ಬೈಗುಳಲ್ಲ-ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯವೇ ಸಾಕ್ಷಿ.-

ಬರಿಯ ಮಾತನೆ ಮೆರೆದು ಕಾರ್ಯದ
ಕೊರತೆಯಾದರೆ ನಾಯ್ಗಳೊರಲಿದ
ತೆರನಹುದಲೇ ತೋರಿರೈ ನೀವ್ನಿಮ್ಮ ಪೌರುಷವ ॥

ಇರಿದು ನೀವ್ ಕೊಲಲಾರದಿದ್ದರೆ
ನೆರೆಘಟಾಗ್ನಿಯೊಳುರಹದಿದ್ದರೆ
ಕೆರವು ನಿಮ್ಮಯ ಬಾಯೊಳೆಂದನು ಭೂಪರಿಗೆ ಭೀಷ್ಮ॥

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಲ ಒಂದು ಅಕ್ಷರ ಅಥವಾ ಎರಡು ಅಕ್ಷರಗಳಷ್ಟೇ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ನೆರೆಘಟಾಗ್ನಿಯೊಳುರಹದಿದ್ದರೆ ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವರಕ್ರತುವ ನೀವ್ ಕೆಡಿಸದಿದ್ದರೆ ಎಂದು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ[41].

ಇದರಿಂದ ಭಗದತ್ತನ ಕೋಪ ನೇರವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನತ್ತ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಆತ ಕೃಷ್ಣನನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ-

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ

...ಜಾರೆಯರು ಹುಲುಪಾಂಡವರು ಮುದಿ/ಹಾರುವರು ಪತಿಕರಿಸಿದರೆ ನೀ/ ನಾರು ಮಾನ್ಯನೆಯನಲು ಚೈದ್ಯ ಮು/ ರಾರಿಗೆಂದ ॥೩॥ ನಿನಗೆ ಮೊದಲಲಿ ದಿವ್ಯ ವಿಶಿಖದ/ ಮೊನೆಯೊಳರ್ಚಿಸಿ ಬಳಿಕ ಭೀಷ್ಮನ/ ಘನತರಾಗ್ನಿಯೊಳುರುಹಿ ಕುಂತೀ/ ತನಯರುಗಳ ॥೪॥ ತನಿರಕುತ ಘೃತ ಧಾರೆಯೊಳಗೀ/ ವಿನುತ ರೋಷಾಧ್ವರವ ವಿರಚಿಪೆ/ ನೆನುತ ಕೃಷ್ಣನ ಪಿಡಿದೆಳೆದರಾ/ ಕ್ಷಣದಿ ಬಿಡದೆ ॥೫॥ ಇಂದಿನಲಿ ರಿಪುರುಧಿರ ಪಾನಾ ನಂದವತಿ ಶಾಖಿನಿಗಳೇನಿಪಾ / ನಂದಲೀಲಾ ನೃತ್ಯದರುಶನ / ವೆಂದು ನೃಪರು ॥೬॥ ಧರಿಸಿ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳನಾ ಚ/ ಪ್ಪರವ ಹೊರವಂಟಖಿ ರಾಯರು/ ನೆರೆದರಾ ಗೋಕುಲನಿವಾಸನ/ ಕರೆಯಿರೆನುತ ॥೭॥

ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ ಈ ಪದ್ಯಗಳಿವೆ -

ಯುವತಿಯರು ಹಾರುವರು ಹುಲು ಪಾಂ
ಡವರು ಪತಿಕರಿಸಿದರೆ ನೀನಿಂ
ದೆವಗೆ ಮಾನ್ಯನೆ ಕೃಷ್ಣ ಸಿಂಹಾಸನವನಿಳಿಯೆಂದ ॥

ನಿನಗೆ ಮೊದಲಲಿ ದಿವ್ಯ ವಿಶಿಖದ
ಮೊನೆಯೊಳರ್ಚಿಸಿ ಬಳಿಕ ಭೀಷ್ಮನ
ಘನಘಟಾನಳದೊಳ್ಸ್ವಾಸ್ವಹಾಹುತಿಯ ॥

ಅನುಕರಿಸಿ ಬಳಿಕಿನಲಿ ಕುಂತೀ
ತನಯರೈವರ ರಕುತ ಘೃತದಲಿ
ವಿನುತ ರೋಷಾಧ್ವರವ ರಚಿಸುವೆನೆಂದನಾ ಚೈದ್ಯ ॥

ಎಂದು ಚಾಪವ ಧರಿಸಿ ಚಪ್ಪರ
ದಿಂದ ಹೊರವಡುತವನಿಪಾಲಕ
ವೃಂದವನು ಕೈವಿಸೀದನು ಕರೆ ಗೋಕುಲೇಶ್ವರನ ॥

ಇಂದಲೇ ರಿಪು ರುಧಿರ ಪಾನಾ
ನಂದಕೃತ ಮದ ಶಾಖಿನೀ ಸ್ವ
ಚ್ಛಂಧ ಲೀಲಾ ನೃತ್ಯದರ್ಶನವೆಂದನಾ ಚೈದ್ಯ[42] ॥

ಗದುಗು ಭಾರತದ ಸಭಾಪರ್ವದ ೫೫ನೇ ಪದ್ಯದ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಇಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಯುವತಿಯರು ಎಂದಿದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದು ಜಾರೆಯರು ಎಂದಾಗಿದೆ. ಹಾರುವರು > ಮುದಿಹಾರುವ, ನೀನೆಂದೆನಗೆ ಮಾನ್ಯನೆ > ನೀನಾರು ಮಾನ್ಯನೆ > ಎಂದಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಪದಬಂಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಗದುಗು ಭಾರತದ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯ (೫೬) ಭೀಷ್ಮನ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಪದ್ಯದ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಅಲ್ಪವ್ಯತ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು (೫೭) ಪೂರ್ವಾರ್ಧವು ಉತ್ತರಾರ್ಧ ವಾಗುವಂತೆಯೂ, ಉತ್ತರಾರ್ಧವೂ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವಾಗುವಂತೆಯೂ - ತಿರುಗು ಮುರುಗು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಗಡಿಬಡಿಯಾದಾಗ ಈವರೆಗೆ ಮೌನನಾಗಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣನು ಇದೀಗ ಮಾತಿಗಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ:

ರಾಗ ವೃಂದಾವನ ತ್ರಿವುಡೆ

...........ಅಂದಿನಲಿ ಶಿಶುಪಾಲಕನ ತಾಯ್। ಬಂದು ಮಗನಪರಾಧ ಶತದಲಿ। ಕುಂದಲಾಗದು ಚಿತ್ತವೆಂದಳು। ಚೆಂದ ಮಿಗಲುಪಚರಿಸಿ ನಮ್ಮನು ॥ ಇಂದೆಮ್ಮ ॥೧॥ ಆ ಮಾತಿನೊಳಗೀತಗೆ ।

ಸೈರಿಸದೆ ನಾ । ನೀ ಮಹಾ ಸಭೆಯೊಳಗೆ । ಸಂದುದು ಭಾಷೆ । ಕಾಮುಕತ್ವದೊಳೆನಗೆ । ಬೈಯುತ ಕಡೆಗೆ । ಈ ಮಹಾಯಜ್ಞವನು ಕೆಡಿಸುವೆ । ನೀ ಮಹೀಶರ ಮುರಿವೆನೆಂದತಿ। ವೈಮನಸ್ಯವ ಮಸೆದು ಖೂಳನು। ತಾ ಮನವ ಮಾಡಿದನು ವಿನಾಶಕೆ॥

ಇದನ್ನು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಹೀಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ್ದಾನೆ-

ಅಂದಿನಲಿ ಶಿಶುಪಾಲಕನ ತಾಯ್
ಬಂದು ಮಗನಪರಾಧ ಶತದಲಿ
ಕುಂದಲಾಗದು ಚಿತ್ತವೆಂದಳು ನಮ್ಮನನುಸರಿಸಿ
ಇಂದು ಖತಿಯಿಲ್ಲೆಮಗೆ ಸೈರಿಸ
ಬಂದುದಿಲ್ಲವಗೆರಡು ತಪ್ಪಿನೊ
ಳೆಂದು ಮುರಹರ ನಗುತ ನುಡಿದನು ನಾರದಾದ್ಯರಿಗೆ ॥

ಈ ಮಹಾಯಜ್ಞವನು ಕೆಡಿಸುವೆ
ನೀ ಮಹೀಶನ ಮುರಿವೆನೆಂದೇ
ವೈಮನಸ್ಯದಿ ಬಗೆದು ಮೊನೆ ಮಾಡಿದನು ನುಡಿಯರಡ ॥

ಈಗ ವೃಂದಾವನ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ ಎಂಬ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಹೀಗೆ ಬರೆಯಬಹುದು;

ಅಂದಿನಲಿ ಶಿಶುಪಾಲಕನ ತಾಯ್
ಬಂದು ಮಗನಪರಾಧ ಶತದಲಿ
ಕುಂದಲಾಗದು ಚಿತ್ತವೆಂದಳು ಚೆಂದಮಿಗಲುಪಚರಿಸಿ ನಮ್ಮನು ॥

ಇಲ್ಲಿ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಗೆ ಹೆಚ್ಚುವರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಧಪಾದವನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ(೩,೪) ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿ .... ಚಿತ್ತವೆಂದಳು ಎನ್ನುವಲ್ಲಿಗೆ ತುಂಡು ಮಾಡಿ ಚೆಂದಮಿಗಲುಪಚರಿಸಿ ಎಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪಾದಪೂರಣ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ ನಡೆದ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ದಂತವಕ್ತ್ರ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಶಿಶುಪಾಲ ಎದುರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಶಿಶುಪಾಲನಿಗೂ ಕೃಷ್ಣನಿಗೂ ಯುದ್ಧನಡೆಯುತ್ತದೆ-

ಬಿಡುವತೊಡವ ಸಮುಸಂಧಿಸುವ ರ್ಝೇ। ವಡೆದು ಹೂಡುವ ತಾಗಿಸುವ ಹಿಳು। ಕಿಡುವ ಹರಿಸುವ ಬೆಸುವ ಬಿಡಿಸುವಡಸಮುಚಾಪಲವ।। ನುಡಿವ ಕವಿಯಿನ್ನಾರು ಹರಿ ಬಾಯ್ । ಬಡಿಕನೇ ಶಿಶುಪಾಲನೀ ಪರಿ । ನಡೆಸುತಿರ್ದನು ಹರಿಯೊಡನೆ ಸಮುಬೆಸನವಿಭ್ರಮುವ ।।೧।।

ಇದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ-

ಬಿಡುತೊಡವ ಸಮುಸಂಧಿಸುವ ಜೇ
ವಡೆವ ಹೂಡುವ ತಾಗಿಸುವ ಹಿಳು
ಕಿಡುವ ಹರಿಕುವ ಬೆಸುವ ಬಿಡಿಸುವಡಸಮು ಚಾಪಳವ
ನುಡಿವ ಕವಿ ಯಾರೈ ಬರಿಯ ಬಾ
ಯ್ಬಡಿಕನೇ ಶಿಶುಪಾಲನೀಪರಿ
ನಡೆವುದೇಕೈ ಹರಿಯೊಡನೆ ಸಮುಬೆಸನ ವಿಭ್ರಮುವ।।[43]

ಇಲ್ಲಿ ಬಿಡುತೊಡುವ> ಬಿಡುವ ತೊಡಚುವ, ಸಮುಸಂಧಿಸುವ > ಸಂಧಿಸುವ, ರ್ಝೇ, ವಡೆದು ಹೂಡುವ> ರ್ಝೇವಡೆವ ಹೂಡುವ, ಭೇದಿಸುವ> ಬಿಡಿಸುವ, ಸಮುಚಾಪಲವ>ಅಸಮುಚಾಪಲವ, ಕವಿಯಿನ್ನಾರು>ಯಾರೈ, ಬರಿಯ ಬಾಯ್ಬಡಿಕನೇ>ಹರಿ ಬಾಯ್ಬಡಿಕನೆ, ಪರಿನಡೆಸುತಿರ್ದನು> ನಡೆವುದೇಕೈ, ವಿಭ್ರಮುವ>ಬಿಂಕದಲಿ ಎಂಬಿಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಗಿವೆ.

ಮುಂದೆ ಶಿಶುಪಾಲ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣರ ಯುದ್ಧದ ವರ್ಣನೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಅದು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆ ಮುಂದೆ;

ಕಾದಿದರು ವಿವಿಧಾಸ್ತ್ರವಿದ್ಯಾ । ಭೇದದಲಿ ರಥಭಂಗ ಚಾಪವಿ। ನೋದದಲಿ ಶಸ್ತ್ರೌಘ ಸಂಹರಣ ಪ್ರಸಂಗದಲಿ।।

ಇದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ -

ಕಾದಿದರು ವಿವಿಧಾಸ್ತ್ರ ವಿದ್ಯಾ
ಭೇದದಲಿ ರಥಭಂಗ ಚಾಪವಿ
ಭೇದ ಶಸ್ತ್ರೌಘ ಸಂಹರಣ ಪ್ರಪಂಚದಲಿ।।

ಎಂಬುದಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಅರ್ಧಭಾಮಿನಿಯು ಕೃಷ್ಣನು ಚಕ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವದರ ವರ್ಣನೆಯಾದರೆ[44] ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಮಿನಿಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಯುದ್ಧ ವರ್ಣನೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಶಿಶುಪಾಲನ ವಧೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ -

ಶ್ರುತಿ ವಿಧಾನದೊಳಖಿಳ ಪೂರ್ಣಾ / ಹುತಿಯ ಪಾರಾಯಣದನಿಗಮ / ಪ್ರತತಿಗಳ ಪರಿಪೂತ
ಪರಿಮಳಮಯ ದಿಶಾವಳಿಯ// ಕ್ರತು ಸಮಾಪ್ತಿಯೊಳವಭೃತದ ಭೂ/ ಪತಿಯ ವಿಮಲಸ್ನಾನ
ಪುಣ್ಯೋ/ ಚಿತದಲೋಕುಳಿಯಾಡಿ ನಲಿದುದು ಲೋಕ ಸುರನರರ//

ಇದನ್ನು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ

ಶ್ರುತಿ ವಿಧಾನದ ವಿಮಳ ಪೂರ್ಣಾ
ಹುತಿಯ ಪಾರಾಯಣದನಿಗಮ
ಪ್ರತತಿಗಳ ಪರಿಪೂತ ಪರಿಮಳಮಯ ದಿಶಾವಳಿಯ
ಕ್ರತು ಸಮಾಪ್ತಿಯಲವಭೃತದ ಭೂ
ಪತಿಯ ವಿಮಳಸ್ನಾನ ಪುಣ್ಯೋಚಿತ
ದಲೋಕುಳಿಯಾಡಿ ದಣಿದುದು ಲೋಕ ಸುರನರರ.[45]

ಇಲ್ಲಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಕೆಲವು ಪಾರಂಪರಿಕ ವಿಧಿಗಳೊಡನೆ ಮುಗಿತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.[46]

೨. ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ ಮತ್ತು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ

ಸುದನ್ವ ಕಾಳಗವೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾದುದಾಗಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಕವಿಯ 'ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ' ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಈ ಕೃತಿಯು ಸುಧನ್ವನೆಂಬ ರಾಜಕುಮಾರನು ಧರ್ಮರಾಯನ ಯಜ್ಞಾಶ್ವವನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದ ಕತೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ (ಬಯಲಾಟ ಇಲ್ಲವೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆ) ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗವಷ್ಟೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವದಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯು ದೀರ್ಘವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಇದೀಗ ಸುದನ್ವ ಕಾಳಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಕರಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳು ಒಡ್ಡೋಲಗದಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳು ರಾಜನ ಒಡ್ಡೋಲಗಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗಿವೆ.[47] ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ-

ರಾಗ ಸಾಂಗತ್ಯ ರೂಪಕತಾಳ

ಮುನಿಯಬರವ ಕಾಣುತಿದಿರೇಳು ತ ರಸ ತ/ನ್ನನುನುಜರ ಸಹಿತ ವಂದಿಸಲು/ ಮಾಣಿದರನೆತ್ತಿ ಹರಸಿ ಮಂತ್ರಾಕ್ಷತೆಯಿತ್ತು/ ಆನಿಬರ ಸಂತೈಸಿ ಬಳಿಕ// ಉಚಿತದಿ ಸತ್ಕರಿಸುತ ಮುನಿಪನ ರತ್ನ/ ಖಚಿತ ಪೀಠದಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸುತ/ ವಚಿಸದೆ ಮೌನದೊಳಿಹ ನೃಪತಿಯ ಕಂಡು/ ಪ್ರಚುರಮೌನೀಶನಿಂತೆಂದ//

ಇದಕ್ಕೆ ಆಕರವಾದ "ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ" ಪದ್ಯಗಳು ಇಂತಿವೆ-

ಬರಲಾ ನೃಪಾಲಕಂ ಸೋದರರ್ವೆರಸಿ ಮುನಿ
ವರನ ಪದಕೆರಗಿದೊಡೆ ಮಣಿದೆತ್ತಿ ಬೋಳೈಸಿ
ಪರಸಿ ಮಂತ್ರಾಕ್ಷತೆಯಿತ್ತು ಸತ್ಕಾರಮಂ ಕೊಂಡು ಕುಳ್ಳಿರ್ದ ಬಳಿಕ
ಅರಸನುತಾಪದಿ ತಲೆವಾಗಿ ಮಾತಾಡ
ದಿರುತಿರ್ದನನಿಲ ಸಂಚಾರಮೊಂದಿನಿತಿಲ್ಲ
ದುರಿವ ಕಡು ಬೇಸಗೆಯ ಬಿಸಿಯಿಂದ ಬಸವಳಿದ ಕೋಮಲ ರಸಾಲದಂತೆ[48]

ಧರ್ಮರಾಯನು ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಮೂಲದೊಂದಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೂಲದ ಭಾವ ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆಯೇ ಇದೆ. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ಸೊದರರ್ವೆರಸಿ' ಎಂದಿದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ತನ್ನನುಜರ ಸಹಿತ'; ಮಣಿದೆತ್ತಿ ಬೋಳೈಸಿ ಪರಸಿ ಮಂತ್ರಾಕ್ಷತೆಯಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಮಣಿದರನೆತ್ತಿ ಹರಸಿ ಮಂತ್ರಾಕ್ಷತೆಯಿತ್ತು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಸಾಮ್ಯತೆಗಳಿದ್ದರೂ, ಷಟ್ಪದಿಯ ಮುಂದಿನ ಚರಣಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧಕ್ಕೂ ಅಂತಹ ಸಂಬಂಧಗಳಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಧರ್ಮರಾಯನು ತನ್ನ ವ್ಯಥೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲದ ಭಾವ ಗಾಢವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.[49]

ಜೈಮಿನಿ ಭಾರದಲ್ಲಿ ವೇದವ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಧರ್ಮರಾಯರು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳಿವೆ.[50] ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಮಿನಿ ಪದ್ಯದಿಂದಲೆ ಅದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.[51] (ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಇದನ್ನು ತುಂಬಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.) ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಗಳು ಇಂತಿವೆ-

ರಾಗ ಕಾಂಭೋಜಿ ಝಂಪೆತಾಳ

ಜೀಯ ವಾಲಿಪುದಮಿತ ದ್ರವ್ಯ ಸಂಗ್ರಹವಿಲ್ಲ/ ವಯ್ಯ ದಿವ್ಯಾಶ್ವಮುನ್ನಿಲ್ಲ/ ಈ ಯಜ್ಞವೆಂತು ನಡೆಸಲಿ ತಿಳಯೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ/ ರಾಯನಪ್ಪಣೆ ಕೇಳಲಿಲ್ಲ //೧// ಮನವ ಚಂಚಲಿಸ ಬೇಡವನೀಶ ಕೇಳು ಬಹು/ ಧನವು ದಿವ್ಯಾಶ್ವವಿಹ ಬಳಿಯ/ ನಿನಗೆ ತೋರಿಸುವೆ ತರಿಸೀ ಕ್ಷಣ ಹಯಮೇಧ/ ವನು ರಚಿಸಲುದ್ಯೋಗಿಸಯ್ಯ //೨// ಭದ್ರಾವತಿಯ ಪುರದ ಯೌವನಾಶ್ವನೊಳು ಸೌಭದ್ರ ದಿವ್ಯಾಶ್ವವಿಹುದಲ್ಲ/ ಭದ್ರಕಾಯನು ಭೀಮ ಮೊದಲಾದವರು ನಡೆದು/ ಪದ್ರವಿಲ್ಲದೆ ತರುವುದಲ್ಲ //೩//

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ -

ದ್ರವ್ಯಮೆನಗಿಲ್ಲ ಮೇದಿನಿಯೊಳರಸುವೊಡೆ
ಕೌರವ್ಯರಿಂದಿಳೆನೊಂದುದಿನಿತು ಲಕ್ಷಣಮುಳ್ಳ
ದಿವ್ಯ ಹಯಮಿಲ್ಲ ಸೋದರರಾಹವದೊಳಲಸಿದರ್ ಸಹಾಯಂಗಳಿಲ್ಲ//

ಸವ್ಯಸಾಚಿಯಮಿತ್ರನಿಲ್ಲಿಲ್ಲ ತನಗಧ್ವ
ರವ್ಯಸನ ಮೆಂತೊಡರ್ಪುದು ಪೇಳಿಮೆನಲು ವೇ/
ದವ್ಯಾಸ ಮುನಿವರಂ ಕರುಣದಿಂದಾ ಯುಧಿಷ್ಠಿರ ನೃಪನೊಳಿತೆಂದನು//[52]

.........ಯೌವನಾಶ್ವವೆಂಬವನೀಶನು
ಮೋಹದಿಂ ಭದ್ರಾವತೀ ನಗರದೊಳ್ ದಶಾ
ಕ್ಷೌಹಿಣೀ ಸೇನೆಯಿಂ ಪಾಲಿಸುವನಂತಹ
ಮಾ ಹಯೋತ್ತವನೊಂದನದು ನಿನಗೆ ಬಾರದಿರ್ಪುದೆ ಶೌರ್ಯಮುಂಟಾದೊಡೆ/ [53]

ದ್ರವ್ಯಮೆನಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ನುಡಿಗಟ್ಟು 'ದ್ರವ್ಯಸಂಗ್ರಹವಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ. 'ಸವ್ಯಸಾಚಿಯ ಮಿತ್ರನಿಲ್ಲಿಲ್ಲ'ಎನ್ನುವುದು 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣರಾಯನಪ್ಪಣೆ ಕೇಳಲಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಅರ್ಥವಿವರಿಸಿದಂತಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತಹ ಸಾಮ್ಯತೆ ಇರದಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಈ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿ ಭೀಮನು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾನೆ;

ರಾಗ ಮಾರವಿ ಏಕತಾಳ

ಎನಲೆಂದನು ಭೂಪತಿಗೆ ವೃಕೋದರ। ಇನಿತೀಕೆಲಸಕ್ಕೆ । ಅನುಮಾನಿಸದಿರು ಮನದೊಳಗೀಕ್ಷಣ। ವನುಕರಿಸೈ ಮಖಕೆ॥೧॥ ಬಿಡುಚಿಂತೆಯ ಹಿಡಿತರುವೆ ಮಖಾಶ್ವವ। ಕೊಡಿಸೆನಗಪ್ಪಣೆಯ। ಮೃಡಮುಖ್ಯಾಮರ ಗಡಣವು। ತಡೆದರೆ ಬಿಡಿಸಿ ತಹೆನು ಜೀಯ॥೨॥ ಸುರಗತ ತುರಗವ ತಂದೊಪ್ಪಿಸದಿರೆ ಕೇಳಾ। ನೊರೆವೆ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನು। ಸುರಲೋಕಕೆ ಬಾಹಿರನೆನುತಲಿ ಗದೆ। ತಿರುಹ್ಯಬ್ಬರಿಸಿದನು॥೩॥

ಇದರ ಮೂಲ ಜೈಮಿನಿಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ-

ಜೀಯ ಸಂದೇಹಮೇಕುಜ್ಜುಗಿಸು ಮಖಮಂ ಸ
ಹಾಯಮಂ ಧನಮಂ ತುರಂಗಮಂ ನಿನಗೆ ನಿ
ರ್ದಾಯದಿಂ ತೊರಿಸಿದನೀ ಮುನಿಪ ನಾಂ ಪೋಗಿ ಭದ್ರಾವತಿ ನಗರಿಗೆ
ಆ ಯೌವ್ವನಾಶ್ವನಂ ಗೆಲ್ದವನ ಸೇನಾನಿ
ಕಾಯಮಂ ತರಿದಾ ಸುವಾಜಿಯಂ ತಂದು ಮಖ
ಕೀಯದೊಡೆ ಸರಲೋಕ ಬಾಹಿರಂ ತಾನಪ್ಪೆನೆಂದು ಮಾರುತಿ ನುಡಿದನು॥[54]

ಇಲ್ಲಿ ಕಥಾನುಸರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಭೀಮನ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯ ಬಳಿಕ ವೇದವ್ಯಾಸ ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾನೆ-

ರಾಗ ಕೇದಾರಗೌಳ ಅಷ್ಟತಾಳ

ರಾಜಶೇಖರ ಮಹಾರಾಜ ಧರ್ಮಜ ಕೇಳು। ವಾಜಿ ದೊರಕಿತಿನ್ನೇನು॥ ತೇಜನೆ ದ್ರವ್ಯ ಸಂಗ್ರಹಮಿರ್ಪತಾವನು ಮಾಜದೊರೆವೆನಿನ್ನು ॥೧॥ ಅರಸ ಕೇಳ್ ಮುನ್ನ ಮರುತ್ತ ದ್ವಿಜರಿಗಿತ್ತ। ಪರಿಮಿತ ದ್ರವ್ಯವನು। ಹೊರಲಾರದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟಯ್ದರತಿ ಧನ। ವಿರುವುದು ತರಿಸದನು॥೨॥ ಆ ಮರುತ್ತನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗಿತ್ತ ಧನವನ್ನು। ಈ ಮಹಾಯಜ್ಞಕದು॥ ಹೋಮಿಸಲುಚಿತವೆ ಹನನ ದೋಷಗಳು ನಿರ್ಧೂಮವದೆಂತಹುದು ॥೩॥ ಅರಸ ಕೇಳ್ ಧನವ ವಿಪ್ರರದೆಂಬೆ ನೀನಾಳ್ವ। ಧರಣಿ ದ್ವಿಜರದಲ್ಲವೆ॥ ದೊರೆಗಳ ತರಿಯುತ ಪರಶುರಾಮನು ಧಾತ್ರೀ। ಧರಣಿ ದ್ವಿಜರಿಗೀಯನೆ॥೪॥ಗುರುವರ್ಯ ಕೇಳು ವಿಪ್ರರಿಗಾದ ಮೇಲೆ ಈ। ಧರಣಿಯಾಸೆಯು ತನಗೆ॥ ಇರುವುದೆ ಮನದಿ ಶ್ರೀಹರಿಯ ಧ್ಯಾನದೊಳಿರ್ಪೆ। ಕರುಣಿಸಪ್ಪಣೆಯೆನಗೆ॥೫॥ ಜನಪ ಕೇಳ್ ದೋಷಕಾರಣಮಿಲ್ಲ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ। ಧನವದು ನಿನ್ನದಯ್ಯ॥ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲದೆ ತರಿಸೆನುತಾಕ್ಷಣ। ಮುನಿಪತಿ ಬೀಳ್ಕೊಂಡನು॥೬॥

ಈ ಕಥಾಭಾಗವು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ-

ರಾಯ ನಿನದಕೆ ಚಿಂತಿಸಬೇಡ ಧನಮಂ ಸ
ಹಾಯಮಂ ತುರಗಮಂ ತೋರುವೆಂ ಮರುತನೆಂ
ಬಾಯುಗದ ನೃಪನಶ್ವಮೇಧಮಂ ಮಾಡಿ ಬಹುಕನಕಮಂ ಭೂಸುರರ್ಗೆ॥

ಈ ಯಲವರೊಯ್ಯುತೆಡೆಯೊಳಗಲಸಿ ಬಿಟ್ಟರ
ಪ್ರೀಯದಿಂದಾ ವಸ್ತುವಿದೆ ಹಿಮಾಲಯದೊಳದ
ಕಾಯಸಂ ಪಿರಿದಿಲ್ಲ ತಂದು ನೀನುಪಯೋಗಿಸೆನಲರಸನಿಂತೆಂದನು[55]
ಅಕಟ ಜಡಮತಿಗೆ ಮರುಳುಮ್ಮತನಿಕ್ಕಿದೊಡೆ
ಸುಕಲೆಯಪ್ಪುದೆ ಜೀಯ ಗೋತ್ರ ಸಂಹರಣ ಪಾ
ತಕವನೊರಸುವ ಮಖವನಾ ವಿಪ್ರರೊಡಯಿಂ ಮಾಡಲೆನಗಿಹ ಪರದೊಳು ॥

ಪ್ರಕಟ ಮೆನಿಪುವೆ ಕೀರ್ತಿ ಸದ್ಗತಿಗಳೆನೆ ಮಗನೆ
ಸಕಲ ಭೂಮಂಡಲಂ ದ್ವಿಜರದಲ್ಲವೆ ರಾಜ
ನಿಕರವಂ ತರಿದೀಯನೆ ಪರಶುರಾಮನೇ ಧರೆಯನವನೀಸುರರ್ಗೆ॥[56]

ಬಾಹುಬಲಮುಳ್ಳ ನೃಪರೊಡೆಯರೀ ಧರೆಗೆ ಸಂ
ದೇಹವಿಲ್ಲದರಿಂ ದ್ವಿಜರ್ಗೆ ಸಲ್ಲದು ಬಗೆವೊ
ಡಾ ಹಿಮಾಲಯದೊಳಿಹ ವಸ್ತು ನಿನ್ನದು.....[57]

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಥಾ ನಿರುಪಣೆಯಲ್ಲಿ ತುಸು ಬದಲಾವಣೆಯಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಧನ, ಸಹಾಯ, ತುರಗ ಇವು ಮೂರನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ವೇದವ್ಯಾಸನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಭೀಮ-ಮೇಘನಾದರು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಗೈಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅಶ್ವದ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಭೀಮ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಗೈಯುತ್ತಾನೆ (ಘಟೋತ್ಕಚನ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ). ಆ ಬಳಿಕ ಧನದ ವಿವರ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ತರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದರೆ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಭಂಗ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಬದಲಾವಣೆ.

ಮುಂದಣ ಕಥೆ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಭೀಮನೊಂದಿಗೆ ಮೇಘನಾದ, ವೃಷಕೇತು, ಮೊದಲಾದವರು ಅಶ್ವವನ್ನು ತರುವುದಾಗಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಗೈಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕರೆತರಬೇಕೆಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನೇ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಧರ್ಮರಾಯನು ಅಶ್ವಮೇಧಯಾಗದ ಪ್ರಸ್ತಾವವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಾಗ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು ಅದು ಅಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಭೀಮಾದಿಗಳು ಅಶ್ವವನ್ನು ತರುವುದಾಗಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿ ಯೌವನಾಶ್ವನನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ, ಅಶ್ವವನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ.[58] ಕೆಲವು ಸಂಧಿಗಳೇ ಬೇಕಾದ ಈ ಕಥಾನಕವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಾರ್ಧಿಕ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಗೊಂಡಿದೆ.[59] ಮತ್ತೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕರೆತರುವುದಕ್ಕೆ ಭೀಮನು ದ್ವಾರಕಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. (ಒಂದು ಭಾಮಿನಿ ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ)[60]

ದ್ವಾರಕೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಭಾಮೆ ಮತ್ತು ದೇವಕಿಗೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಗುಣದ ಬಗೆಗೆ ವಾಗ್ವಾದ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಭೀಮ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆಗ-

ವಾರ್ಧಿಕ

ಇಂತೆಂದು ಕೃಷ್ಣನರಮನೆ ರತ್ನಮಯದ ಮೇ। ಲ್ಜಂತಿಗಳ ನೋಡುತ್ತ ಬಾಗಿಲುಗಳಂ ಕಳೆದು।
ಕುಂತಿತನಯನು ಹರುಷಗೊಳುತ ಬರಲಾ ಸಮಯ ಕಚ್ಯುತಂ ಒಳಭವನದಿ॥
ಸಂತಸದೊಳಾರೋಗಣೆಯ ಗೆಯ್ಯಲಾಗ ಬರ। ಲುಂ ತಡೆಸಿದಂ ಭೀಮನಂ ಬಾಗಿಲೊಳ್ ಬಾರ।
ದಂತೆ ದೂತಿಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತ ತಾನರಿಯದೊಲ್ ಸುಮ್ಮಾನದ ವಿನೋದಕೆ॥

ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೀಗೆ ಬರುತ್ತದೆ-

ಸತ್ಯಭಾಮಾದೇವಿ ನುಡಿದ ಕಟಕಿಯ ಮಾತಿ
ಗತ್ಯಂತ ಹರ್ಷಮಂ ತಾಳ್ದದಕೆ ನಸುನಗುತೆ ಪ್ರ
ತ್ಯುತ್ತರಂಗುಡುವೆನೆಂಬನಿತರೊಳ್ ಭೀಮಸೇನನೈತರುತಿಹುದನು
ಭೃತ್ಯರೆಚ್ಚರಿಸಿದೊಡೆ ಭಾವಮೈದುನ ತನದ
ಕೃತ್ಯದಿಂದಚ್ಯುತಂ ಸೂಚಿಸಲ್ ತಡೆದಳೌ
ಚಿತ್ಯಮಲ್ಲೊಳವುಗುವೊಡಾರೋಗಣೆಯ ಸಮಯವೆಂದು ಶೈಲೇಂದ್ರ ಬಂದು॥[61]

ಮುಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ-

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳ

ಇತ್ತ ಭೀಮನು ಹರಿಯ ನೆನೆನೆನೆ/ ದರ್ತಿಯೊಳಗಯ್ತರಲು ದ್ವಾರದಿ/ ಮತ್ತೆ ದೂತಿಯು ನುಡಿದಳಾಶುಗ ಪುತ್ರನೊಡನೆ//೧// ದೇವನಾರೋಗಣೆಯ ಸಮಯವು/ ನೀವು ನಿಲಿಯೆಂದೆನುತ ದೂತಿಯು/ ಪಾವಮಾನಿಗೆ ನುಡಿಯೆ ತಾನಾ/ ಸೋವನರಿದು //೨// ಇನಿತು ದುರ್ಭಿಕ್ಷಗಳೆ ಯಾರೊ/ ಗಣೆಯ ಸಮಯವಿದಾಗಲೆಮ್ಮನು/ ಮುನಿದು ತಡೆಸಲಿದೇತಕೆಂದನು/ ಅನಿಲಸೂನು //೩// ಭಕ್ತವತ್ಸಲನೆಂಬ ಬಿರುದನು/ ಎತ್ತ ಪೋಗಾಡಿದೆಯೊ ನಿತ್ಯ/ ತೃಪ್ತ ನಾರೋಗಣೆಯ ಸವಿಗತಿ/ ಮತ್ತನಹನೇ //೪// ಬೆಳೆಯವೇ ಬೆಳೆಫಲಗಳೀ ಯೂ/ರೊಳಗೆ ಕ್ಷಾಮಗಳಿಂದ ಸುರಿಯದೆ/ ಮಳೆಯುಯೆನೆ ಕೇಳ್ದಾಗ ನುಡಿದನು/ ನಳಿನನೇತ್ರ //೫// ಈಗ ಬಂದನೆ ಭೀಮ ಕರೆಕರೆ/ ಬಾಗಿಲಲಿ ತಡೆದವರದಾರೆನು/ ತಾಗಲರಿಯದ ತೆರದೊಳುಚಿತದಿ/ ಬೇಗ ಕರೆದ //೬// ತೇಜನಿಧಿ ಬಾರೆನುತ ಮನ್ನಿಸಿ ಭೋಜನವ ಗೆಯ್ಸಿದನು ಭೀಮನ/ ಪೂಜ್ಯವೆನಿಸುತ ನುಡಿಸಿದನು ಯದು/ ರಾಜನೊಲಿದು //೭//

ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದ ಪದ್ಯಗಳಿವು :

ಆರೋಗಣೆಯ ಸಮಯ ಮಾರ್ಗೆ ಭೂತಂ ಪೊಯ್ದು
ದಾರನೀ ಮನೆಯೊಳಿಂತೀಗಳೇತಕೆ ಮೌನ
ಮಾರುಮಿಲ್ಲವೆ ಪೊರೆಯೊಳಿಹಳೆ ದೇವಕಿ ಸತ್ಯಭಾಮೆಗಾವುದುಮಿಲ್ಲಲಾ //

ಆರೆನ್ನನಿಂತು ತಡೆಸಿದರಾಯ್ತೆ ದುರ್ಭಿಕ್ಷೆ
ಮೂರೊಳ್ ಬೆಳೆಯದೆ ಧಾನ್ಯಂ ಕರೆಯದೇ ವೃಷ್ಟಿ
ನಾರಿಯರನಿನಿಬರಂ ಕಟ್ಟಿಕೊಳಲೇಕೆ ಬಿಡಲೆಂದು ಮಾರುತಿ ನುಡಿದನು//[62]

ಭೀಮನಾಡಿದ ನುಡಿಯ ಕೇಳಿ ರುಕ್ಮಿಣಿ ಸತ್ಯ
ಭಾಮೆಯರ ಮೊಗನೊಡಿ ನಸುನಗುತ ಮುಹರರಂ
ತಾ ಮತ್ತೆ ರಭಸದಿಂ ಭೋಜನಂ ಗಯ್ಯುತೊಡನೊಡನೆ ಧರ್ರನೇ ತೇಗಲು
ತಾಮಸಮಿದೇಕೆ ನಾಂ ಬಂದನೋರ್ವನೆ ಮುಳಿದೆದ್ದ
ಡೀಮೂಜಗಂ ನಿನ್ನ ಬಾಯ್ಗೆಂದು ತುತ್ತಾಗ
ದೀಮನುಜಗಿನುಜರಂ ಬಲ್ಲರಾರೆನ್ನನುಳುಹೆಂದನಿಲಜಂ ಚೀರ್ದನು// [63]

ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಭೀಮ ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಇನ್ನೊಂದೆರಡು ವಾರ್ಧಿಕಗಳಾಗುವಷ್ಟು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಬಯ್ಯುತ್ತಾನೆ.[64] ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭೀಮ ಒಬ್ಬನೇ ಹಾಗೆ ಬೈಯ್ದನೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ಭೀಮನನ್ನು ಮರಳಿ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಗೆ ಕಳುಹಿಸುವ ಅಪಾಯವಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಭೀಮ ಮೊದಲೆರಡು ಬಾರಿ ಬೈದಾಗಲೇ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಅವನನ್ನು ಒಳಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಬೈಗುಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇನು ಇಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭೀಮನು ಬೈಯುವುದರೊಂದಿಗೆ ಆಮೇಲೆ ಮರುಗುವುದು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಭಕ್ತರು ಹಾಗೆ ಸರಸ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ತನಗೆ ಹಿತಕರವಾದುದೆನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿದೆ.[65] ಮುಂದೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಪರಿವಾರ ಸಮೇತನಾಗಿ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಗೆ ಬರುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸರಸಿಯ ಬಳಿ ಬೀಡುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒಂದು ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಯಿದೆ. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದು ಎರಡು ವಾರ್ಧಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಹೋಗಿದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಕೊಳದ ಬಳಿ ರುಕ್ಮಿಣಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ರಾಗ ಕೇದಾರ ಗೌಳ ಝಂಪೆ ತಾಳ

ಅರಸಿನೋಡೀ ಸರಸಿಯ/ ಅರವಿಂದ/ ಕೆರಗುತಿಹ ಭ್ರಮರ ತತಿಯ / ತರುಣಿಯರಕಂಡು ವಿಟರು/ ಈ ತೆರದಿಂದ / ಮರುಳಾಗಿ ಭ್ರಮಿಸುತಿಹರು //೧// ಕಮಲಮಕರಂದಸವಿಗೆ/ ಸಹಜದಿಂ/ ಭ್ರಮರಾಳಿಯೆರಗಲುಮಿಗೆ/ ರಮಣಿ ಪದ್ಮಿನಿಗೆ ದೋಷ/ ವೆಂತಹುದು / ಅಮಿತ ಗುಣನಿಧಿ ಪರೇಶ //೨// ಮಿಂಡೆಯರ ಅಧರ ಸುಧೆಯ/ ವಿಟಜನಗ/ ಳುಂಡು ಮರೆಯುತ ವಿರಹವ/ ಪುಂಡರೀಕದೊಳು ಪೊಗುತಲಿ/ ಸವಿವಾಳಿ/ ಉಂಡಮೃತವನು ನಲಿಯುತ //೩// ಶಿಶುತಾಯ ಮೊಲೆಯನುಂಡು/ ಜೀವಿಪಂ/ ತೆಸೆವ ಅಳಿಕುಲದ ಹಿಂಡು/ ಬಿಸಜರಸಪೀರ್ದುಳಿವುವು/ ದೇವ ದೋ/ ಷಿಸಲುಚಿತವಲ್ಲ ಕೇಳು //೪// ರಮಣಿ ನೋಡೀ ವಿನೋದ/ ಹಂಸಗಳು / ರಮಿಸಿ ನಲಿಯುತ್ತಲಿಹದ / ರಮಣಿಯರ ಕಪಟವಿಂತು / ರವಿಗಿವಳು/ ರಮಣಿಯೆನಿಸುವಳದೆಂತು //೫// ನಳಿನವನು ಕಂಡು ಮುದದಿ/ ಹಂಸೆಗಳು/ ನಲಿವುತಿರುವುವು ಸಹಜದಿ/ ಪಳಿಯಬೇಡೆನ್ನ ಮನೆಯ/ ಎನುತಪ್ಪಿ/ ಕೊಳುತೆರಗಿದಳು ಪಾದವ //೬//

ಇದಕ್ಕೆ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಆಕರ ಪದ್ಯಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ರಾಜಮುಖಿ ನೋಡೀ ಸರೋವರದ ಪದ್ಮಿನಿಗೆ
ರಾಜಹಂಸಕ್ರೀಡೆ ಪುನ್ನಾಗ ಕೇಳಿ ವಿ
ಭ್ರಾಜಿತ ಮಧುಪಗೋಷ್ಠಿ ಸಂದಪುದು ರವಿಗೆ ತಾನರಸಿಯಾದಪಳದೆಂತೋ//

ಸ್ತ್ರೀ ಜನಕೆ ಸಹಜಮಿದು ಮೇಲೆ ಕರ್ದಮಜಾತೆ
ಮಾಜುವಳೆದೆಯಳಿರ್ದು ಕೃಷ್ಣತೆಯನಿದು ಜಗಕೆ
ಸೋಜಿಗವೆ ಚಂಚಲೆಯಲಾ ಪತಿಯನೆಣಿಸುವಳೆ ಪೇಳೆಂದೊಡಿಂತೆಂದಳು॥

ದೇವ ನೀ ಪದ್ಮಿನಿಗೆ ಪಳಿವನಾರೋಪಿಸುವು
ದಾವ ಸಮ್ಮತಿ ರಾಜಹಂಸ ಪುನ್ನಾಗ ಮಧು
ಪಾವಳಿಯನೋವಲಾಗದೆ ಮಾತೆ ಮಕ್ಕಳೊಡಗುಡಿರ್ದೊಡೇಂ ಧರೆಯೊಳು॥

ಜೀವನಂ ನಿಂದೊಡಾದುದು ಪಂಕ ಮಿಲ್ಲಿ ತಾ
ನಾವಿರ್ಭವಿಸಿದೊಡೇಂ ಕೃಷ್ಣಹೃದಯಕೆ ದೊಷ
ಮಾವುದಾಣ್ಮಂಗೆ ನಡನಡುಗಿದೊಡೆ ಚಂಚಲೆಯೆ ನಾವರಿಯೆವಿದನೆಂದಳು॥

ಪುರುಷನೋರ್ವಂಗೆ ನಾರಿಯರುಂಟು ಪಲಬರೀ
ಧರೆಯೊಳಂಗನೆಗೆ ಪತಿಯೋರ್ವನೆ ಗತಿಯೆಂಬ
ಪರಿವಿಡಿಯ ನರುಹಿಸುವೊಡಾವಿರ್ವರಲ್ಲದೊರ್ವರುಮಿಲ್ಲ ಮಿನ್ನು ಬರಿದೆ॥

ಸರಸಿಯೊಳಗಣ ಪದ್ಮಿನಿಯನೆ ದೋಷಿಸಬೇಡ
ಪರಮ ಪಾವನೆಯೆಂದು ಶಿವನುತ್ತಮಾಂಗದೊಳ್
ಧರಿಸಿದನೆನಲ್ ಪತಿವ್ರತೆಯಲ್ಲದಿಹಳೆ ಪೇಳೆಂದು ರುಕ್ಮಿಣಿ ನುಡಿದಳು॥[66]

ಮೂಲದ ಭಾವವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಯು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಇಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸರೋವರದ ಪದ್ಮಿನಿ, ಆಕೆಯ ರಾಜಹಂಸ ಕ್ರೀಡೆ, ಪುನ್ನಾಗಕೇಳಿ, ಮಧುಪಗೋಷ್ಠಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆರೋಪಿಸಿ- ಹಾಗಾದರೆ ಈಕೆ ಪತಿವ್ರತೆಯೆಂತು ಎಂದು ಕೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರವಿಂದ - ಅದಕ್ಕೆ ಎರಗುವ ಭ್ರಮರತತಿ ಹಾಗೂ ವಿಟರು ಮತ್ತು ತರುಣಿಯರ ಸಂಬಂಧ; ಪುಂಡರೀಕ- ಅದನ್ನು ಸವಿವ ಅಳಿಕುಳ ಹಾಗೂ ಮಿಂಡೆಯರು ಮತ್ತು ವಿಟರು; ಪದ್ಮಿನಿ- ಅದನ್ನು ರಮಿಸುವ ಹಂಸೆಗಳು ಹಾಗೂ ರಮಣಿಯರ ಕಪಟ - ಹೀಗೆ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಗೂ ಉಚಿತವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು (ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಉತ್ತರ) ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೆ ಕೃಷ್ಣ-ರುಕ್ಮಿಣಿಯರು ಕೇಳಿ-ಹೇಳುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಇದು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲದು.

ಹೀಗೆ ರುಕ್ಮಿಣಿಯೊಡನೆ ಮಾತಾಡುತ್ತ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಹಸ್ತಿನಾಪುರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಗಂಗಾನದಿಯ ತೀರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪರಿವಾರವನ್ನು ಉಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದಕ್ಕೆ ಕಣ್ಗಾವಲಾಗಿ ಭೀಮನಿರುತ್ತಾನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭೀಮನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಧರ್ಮರಾಯನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಧರ್ಮರಾಯನು ಸಹಜಾತರೊಡನೆ ಸಮಸ್ತ ಬಲ ಸಹಿತ ಹರಿಯನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುತ್ತಾನೆ.[67] ಇದಕ್ಕೆ ರಂಗ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗಾಗಲೆ ಭೀಮನನ್ನು ದ್ವಾರಕೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಲಾಗಿದೆ - ಅಲ್ಲಿಗೆ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿದಿದೆ. ಮುಂದಿನದು ದ್ವಾರಕೆಯ ದೃಶ್ಯ. ಹಿಂದಿನ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ನೇರವಾಗಿ ಕೈಬೀಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದೆಯೂ ಅದರ ಜೀವನಾಡಿಯಂತೆ ಪದ್ಯವಿರಲೇ ಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹೋದ ಭೀಮ ಮತ್ತೆ ಬಂದು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಅನುವು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಒಂದು ಭಾಮಿನಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ಪುರವರ್ಣನೆ, ಧರ್ಮರಾಯನ ವಂದನೆ, ಉಳಿದ ಪಾಂಡವರನ್ನು ತಕ್ಕೈಸುವುದು - ಮೊದಲಾದ ಔಪಚಾರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇವು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವಂತಹವೇ. ಅನಂತರ ಸತ್ಯಭಾಮಾದೇವಿಯು ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ಮಾತಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ರಾಗ ನೀಲಾಂಬರಿ ಆದಿತಾಳ

ಏನವ್ವ ದ್ರುಪದಸುತೆ। ನಿನಗೆಣೆ। ಗಾಣೆ ಬಹು ಪತಿವ್ರತೆ। ಜಾಣೆಯೆಂದೆನಿಪ ಮಾನಿನಿಯರ ಕುಲದೊಳು। ನೀನೆ ಜಗದಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತೆ ।।೧।। ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಧರ್ಮವು। ಕಾಯ್ವ ಶ್ರೀ। ನಾಥನೆನ್ನಯ ಸತ್ಯವು। ಆತನೆ ಬಲ್ಲ ತ್ರೈಜಗದೊಳಗೀಗ ಪ್ರ। ಖ್ಯಾತಿಗೆಯ್ಸಿದ ನಿಜವು ।।೨।। ಮಡದಿಯರನಿಬರಾವು। ಕೃಷ್ಣನನೊಡಂ। ಬಡಿಸಲು ಅಳವಲ್ಲವು। ಪೊಡವಿಪರೈವರ ಮನವೊಡಂ। ಬಡಿಸುವೆ। ಕಡು ಪ್ರತಿವ್ರತೆ ದೃಢವು ।।೩।। ಪೂರುವ ಧೃತಶಾಪದಿ। ಪುರುಷರೈವರ್। ಸಾರಸಭವಕೃತದಿ। ನಾರದ ಮುನಿಪಗೆ। ಪತಿಯನ್ನು ಮಾರಿದೆ। ಧೀರೆ ನೀನಾ ಜಗದಿ ।।೪।। ಏಕಪತಿಗೆ ಸುದತಿ। ಅನೇಕರು। ಲೋಕದೊಳಿಹ ಪದ್ಧತಿ। ಏಕಸತಿಗೆ ಬಹು ಪತಿಗಳಾಗಿಹುದೆಂಬ। ವಾಕು ಕಾಣೆನು ಶಾಸ್ತ್ರದಿ ।।೫।। ಮುನಿಯಿತ್ತ ಮಂತ್ರದಿಂದ। ದೇವತೆಗಳು। ಅನುಸರಿಸಿದರು ಅಂದ। ಇನಿತು ಕೃತಕದ ಕಲ್ಪನೆ ನುಡಿಗಳು ನಿನ್ನ। ಮನಸ್ಸಿಗೆ। ದಿಟವು ಚಂದ।।೬।।

ಇದು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ -

ಮೂಡುವೆಳೆನಗೆಗೂಡಿ ದ್ರುಪದ ನಂದನೆಯ ಮೊಗ
ನೋಡಿ ನೀನೇ ಚದುರೆ ಲೋಕದೊಳ್ ಕೃಷ್ಣನಂ
ಷೋಡಶ ಸಹಸ್ರ ನಾರಿಯರ್ಪೈದೆವರಿಯರಾತನನೊಲಿಸಿಕೊಂಡೆ ನಿನ್ನ॥

ಗಾಡಿಗಿದು ಪೊಸತೆ ಗಂಡರನೈವರಂ ಮರುಳು
ಮಾಡುವ ಮಹಾಪತಿವ್ರತೆ ನಿನ್ನೊಳಾವು ಮಾ
ತಾಡಲಂಜುವೆವೆಂದು ಸತ್ಯಭಾಮಾ ದೇವಿ ನುಡಿಯಲವಳಿಂತೆಂದಳು॥

ಕಾರುಣ್ಯನಿಧಿಯ ನಾನೊಲಿಸಿಕೊಳದಿರ್ದೊಡೆ ವಿ
ಚಾರಿಸುವರುಂಟೆ ಎನ್ನಭಿಮಾನ ಹಾನಿಯಂ
ಕೌರವನ ಸಭೆಯೊಳುಳಿದವರಿರ್ದೊಡೆನಾಯ್ತು ಕೃಷ್ಣನೇ ಪಾಲಿಸಿದನು
ಪಾರಿಜಾತದ ನೋಂಪಿಗೆಂದು ನಿಜರಮಣನಂ
ನಾರದಮುನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಬಳಿಕೊಡೆಯರುಂಟೆ ನಿನ
ಗೀರುಕ್ಮಿಣೀಧವನನಾಥರ್ಗೆ ನಾಥನೆಂಬುದು ಪುಸಿಯೆ ಪೇಳೆಂದಳು॥[68]

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಸೃಷ್ಟಿ.[69] ದ್ರೌಪದಿ ಮತ್ತು ಸತ್ಯಭಾಮೆಯರ ಸರಸ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಕಟಕಿಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಕಟಕಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಲವಲವಿಕೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಮೂಲದ ಲವಲವಿಕೆಯ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಈ ಸಂದರ್ಭ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಮಿಂಚಿ ಹೋಗುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಕಟಕಿಯು ಇನ್ನಷ್ಟು ಕಠೋರವಾಗಿ ಅನೇಕ ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಯಜ್ಞಾಶ್ವ ಬಂದುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಕೈಮೀರುವಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಅಂತ್ಯ ತನಗೆ ತಾನೇ ಬರುತ್ತದೆ.

ಆಗ ಅನುಸಾಲ್ವನ ಒಡ್ಡೋಲಗ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬೇಹಿನ ಚಾರಕರ ಪ್ರವೇಶ - ಹರಿಯು ಧರ್ಮರಾಯನಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವನೆಂಬ ವಾರ್ತೆ-ಮೊದಲಾದ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅನುಸಾಲ್ವನು ನೇರ

ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ, ತುರಗವನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿ ತನ್ನ ಆಪ್ತರಿಗೆ ವಿಷಯ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಲೆ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಪ್ರಭಾವ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಅನುಸಾಲ್ವನನ್ನು ಕುರಿತು ಕೃಷ್ಣನು ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ:

ರಾಗ ಕಾಂಭೋಜಿ ಝಂಪೆತಾಳ

ನೋಡಿದಿರೆಯನುಸಾಲ್ವನೆಂಬ ರಕ್ಕಸನಿವನು। ಮಾಡಿದೀ ಯತ್ನ ಮಖಹಯವ। ಗಾಢದಿಂಪಿಡಿದು ನಭಕಡರಿ ನಮ್ಮೊಳುಯುದ್ಧ। ಮಾಡಲೊದಗಿದ ಪರಾಕ್ರಮದಿ ।।೧।। ಯಾರಿವನ ಗೆಲ್ದು ಕುದುರೆಯಬಿಡಿಸಿ ತಹೆನೆಂಬ। ಧೀರರಾರೆಮ್ಮ ಸೈನ್ಯದಲಿ। ಶೌರ್ಯವಂತರು ವೀಳ್ಯ ಪಿಡಿಯಿರೆನೆ ಭಟರುಸಿರ। ಲಾರದಂಜುತ ಸುಮ್ಮನಿರಲು ।।೨।। ಅನಿತರೊಳು ಪ್ರದ್ಯುಮ್ನ ಧನುವನೊದರಿಸುತೆಂದ। ಧನುಜನನು ರಣದಿ ತತ್‌ಕ್ಷಣದಿ। ರಣದಿ ಪರಿಭವಿಸಿ ಕುದುರೆಯಂ ತಾರದಿರೆ। ಮನವಂಚಿಸದೆ ಪೇಳ್ವೆ ಶಪಥ ।।೩।। ಚಾರುಕುದುರೆಯನುತಂದೊಪ್ಪಿಸದೆಯಿರಲು ವೃಷಳೀ। ರಮಣಗಾದ ದುರ್ಗತಿಗೆ। ಸೇರುವೆನು ಎಂದೆನುತ ಪಿತನನುಜ್ಞೆಯಲಿ ರಥವೇರಿ ಬೀಳ್ಕೊಂಡನಾಗಳಿಗೆ ।।೪।।

ಈ ಮಾತುಗಳು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲಿ ಹೀಗಿವೆ :

ಈತನನುಸಾಲ್ವನೆಂಬಾತನಿವನಣ್ಣನಂ
ಘಾತಿಸಿದೆನೆಂದದರ ಖಾತಿಗೆಮ್ಮೊಡನೆ ಸ
ತ್ವಾತಿಶಯಮಂ ತೋರುವಾತುರದೊಳತಿ ಬಲವ್ರಾತಮಂ ಕೂಡಿಕೊಂಡು
ಭೀತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಪರಮಹೀತಳಕೆ ಬಂದು ನ
ಮ್ಮೀತುರಗಮಂ ಪಿಡಿದನೇತರ ಪರಾಕ್ರಮದ
ಮಾತು ನಮಗಿನ್ನು ಮುಝುಪೂತು ದಾನವಯೆನುತ ಪೀತಾಂಬರಂ ಪೊಗಳ್ದನು।।

ಆರೀತನಂ ಗೆಲ್ದು ಕುದುರೆಯಂ ಬಿಡಿಸಿ ತಹ
ವೀರರೀ ಪಟುಭಟರೊಳವರ್ಗಿದಕೊ ವೀಳೆಯಂ
ಪೂರೈಸುವೊಡೆ ಪಿಡಿಯಲೆಂದು ಹರಿ ನುಡಿಯಲತಿಬಲರಂಜಿ ಸುಮ್ಮನಿರಲು।।

ಚಾರುಹಯಮಂ ತಂದು ಕುಡುವೆನಲ್ಲದೊಡೆ ವೃಷ
ಳೀರಮಣನುಗ್ರಗತಿಗಿಳಿವೆನೆಂದಸುರ ಸಂ
ಹಾರನಡಿಗೆರಗಿ ತಾಂಬೂಲಮಂ ಪ್ರದ್ಯುಮ್ನನಾಂತು ಕಳುಹಿಸಿಕೊಂಡನು।।[70]

ಕಾಂಭೋಜಿ ಝಂಪೆ ತಾಳದ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಮತ್ತು ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಷ್ಟೇ ಇರುವುದು. ಕಾಂಭೋಜಿ ಝಂಪೆತಾಳದ ಎರಡು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಚರಣಗಳು ಅದರ (ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯ) ಒಂದು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸಾಲಿನ ಅರ್ಧದಷ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಅವು ಸಮಪಾದಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಪದಗಳನ್ನು ಮರು ಜೋಡಿಸಿದ ರಚನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಮುಂದಿನ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಮನ್ಮಥನು ಅನುಸಾಲ್ವನಿಂದ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾಳಗ ಮತ್ತು ಕಾಳಗದ ಪಂಥ-ಪೌರುಷಗಳು ಮೂಲವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ.[71] ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಮನ್ಮಥನು ಸೋತು ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಆತನನ್ನು ಜರೆಯುತ್ತಾನೆ:

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳ

ಭಳಿರೆ ಭಾಷೆಯನಾಡಿ ದೈತ್ಯನ/ ಕಲಹಕಂಗಯ್ಸುತಲಿ ದೇಹವ/ ನುಳುಹಿ ಕೊಂಡೆಯ ಜುಣುಗಿ ಸಾಕಿ/ನ್ನಿಳೆಯೊಳೀಗ ।।೧।। ದ್ವಾರಕಯೊಳೆಂತೆಬಲೆಯರ್ಗೆ ನೀ/ ಮೋರೆಯನು ತೋರುವೆಯೋ ಕಾನನ/ ಸೇರಿದೆಯಾ ಋಷಿಗಳಾಶ್ರಮ/ ಸೇರಗೊಡರು ।।೨।। ನಿಂದಿಗನುಯೆಂದೆನುತ ಕೂಡರು/ ಮುಂದೆ ಗತಿ ನಿನಗಾರು ಬಾಣಸಂ/ ಬಂಧಿಗನುಯೆನುತಯ್ದೆ ಕೊಲಲಿಹ/ ನಿಂಮುಧರನು ।।೩।। ಎಡೆಗೊಡರು ಇನ್ನೇನ ಮಾಡುವೆ/ ಸುಡು ಪರಾಕ್ರಮವೆನುತ।। ಹರಿ ತನ್ನೆಡದ ಕಾಲಿಂದೊದ್ದ ಜರೆವುತ/ ನುಡಿದು ಮಗನ ।।೪।। ಮತ್ತೆ ಸಾತ್ಯಕಿ ಸಾಂಬ ಗದ ಬಲ/ ನತ್ಯಧಿಕ ಭೀಮಾರ್ಜುನರ ಪುರು/ಷೋತ್ತಮನು ತಾಕೂಡಿ ಕದನಕೆ/ ಮತ್ತೆ ನಡೆದ ।।೫।।

ಇದು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :

ದ್ವಾರಕೆಯನೆಂತಬಲೆಯರ ಮುಂದೆ ಪೊಗುವೆ ಪೋ
ಗಾರಣ್ಯಕೆನಲಲ್ಲಿ ಮುನಿಗಳ್ಗೆ ಸೇರೆ ಕೆ
ಟ್ಟೂರೂರ ಸಾರ್ದೊಡಂ ನೀ ವಿರಹಿತನು ವಿಷಮನೆಂದೊರ್ವರುಂ ಕೂಡರು।।

ಆರಿನ್ನು ಗತಿ ನಿನಗೆ ಸಂಬಂಧಿ ಬಾಣನಂ
ಹಾರೈಸುವೊಡೆ ನಿನ್ನ ಬೇರ್ಗೊಲೆಗೆ ಶಿವನಿಪ್ಪ
ಕಾರಣವನಂಗತ್ವಮೆ ಪ್ರಾಪ್ತಮೆಂದು ಹರಿತನ್ನ ಸುತನಂ ಜರೆದನು।।[72]

ಮುಂದೆ ಭೀಮಾರ್ಜುನರು ಶ್ರೀ ಹರಿಯೊಡನೆ ಅನುಸಾಲ್ವನೊಂದಿಗೆ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಾರ್ಧಿಕ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿದೆ.[73] ಆದರೆ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿಯ ಮೂರನೆಯ ಸಾಲು .... ಕೃತಕರ್ವರ್ಮ ಗದ ಸಾತ್ಯಕಿ ಪ್ರಮುಖ ಯದುವೀರರು ಎಂದಿದ್ದರೆ, ...ಕೃತವರ್ಮನನಿರುದ್ಧ ಪ್ರಮುಖ ಸಾತ್ಯಕಿ ವೀರರು ಎಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಅದರಂತೆ ಆರನೆಯ ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಗೆ 'ಕೃಷ್ಣನಿವನೆಂದರಿದು ಮೊರೆದನನುಸಾಲ್ವನು' ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಕೃಷ್ಣನಿವನೆಂದು ಅರಿತಾಗ ಅನುಸಾಲ್ವನು' ಎಂದಷ್ಟೇ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಅನುಸಾಲ್ವ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣರ ಯುದ್ಧ; ಅದರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಮೈಮರೆತು ಬೀಳುವುದು, ಸತ್ಯಭಾಮೆಯ ಕಟಕಿ, ವೃಷಕೇತು-ಅನುಸಾಲ್ವರ ಯುದ್ಧ, ಅನುಸಾಲ್ವನ ಶರಣಾಗತಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಅಭಯವೇ ಮೊದಲಾದ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಮೂಲವನ್ನು ಅಲ್ಪ-ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕೀಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ವಾರ್ಧಿಕ ಹೀಗಿದೆ:

ಧರಣಿಪತಿಕೇಳಾಗ ಕೃಷ್ಣ ವೇದವ್ಯಾಸ
ವರ ಪುರೋಹಿತಧೌಮ್ಯಾ ವಾಶಿಷ್ಟ ಮುಖ್ಯ ಮುನಿ
ವರರನುಜ್ಞೆಯ ಕೊಂಡು ವಿದ್ಯುಕ್ತದಿಂದಲಧ್ವರ ಶಾಲೆಯಂ ರಚಿಸುತ॥

ಮೆರೆವ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತದಿಂ ಮಖದೀಕ್ಷೆಯಂ ಕೊಂಡು
ಅರಸನತಿ ಸಂಭ್ರಮದಿ ಚೈತ್ರಸಿತ ಪೌರ್ಣಮಿಯೊ
ಳುರುವ ವಾಜಿಯನು ಸಿಂಗರಿಸುತ್ತಾ ಬಿಡಲಿಕುದ್ಯೋಗಿಸಿದನತಿ ಮೋದದಿ॥

ಇದರಮೂಲ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :

ಧಾತ್ರಿಶ ಕೇಳ್‌ಬಳಿಕ ಧರ್ಮಜಂ ತಾಮರಸ
ನೇತ್ರ, ವೇದ್ಯವಾಯಸರಾಜ್ಞೆಯಿಂದಖಿಳರ್ಷಿ
ಗೋತ್ರದ ಮುನಿಗಳೆಲ್ಲರಂ ಕರೆಸಿ ಮೇಲವರನುಜ್ಞೆಯಿಂದಾ ಯಜ್ಞದ
ಸೂತ್ರಪ್ರಕಾರದಿಂದಾರಾಜಿಸುವ ಬಹಿಃ
ಕ್ಷೇತ್ರದಧ್ವರ ಶಾಲೆಯೊಳ್ ದೀಕ್ಷೆಯಂ ತಳೆದು
ಚೈತ್ರಸಿತ ಪೌರ್ಣಮಾಸಿಯ ದಿನದೆ ಬಿಟ್ಟನರ್ಚಿಸಿ ಹಯವನುತ್ಸವದೊಳು॥[74]

ಮೇಲಿನ ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವಂತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾ.: ತಾಮರಸ ನೇತ್ರ(ಕೃಷ್ಣ), ಅಖಿಳರ್ಷಿಗೊತ್ರದ ಮುನಿಗಳು(ಧೌಮ್ಯ, ವಶಿಷ್ಟರು) ಇತ್ಯಾದಿ.

ಮುಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಶ್ವಮೇಧದ ಕುದುರೆಯೊಡನೆ ಪಡೆ ನೆಡೆಯುವ ವೈಖರಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಮೂರು ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಗಳಿವೆ.[75] ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಬಂಧದಂತೆಯೇ ಇರುವ ಈ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಮುಂದೆ ನೀಲಧ್ವಜನೊಡನೆ ಕಾಳಗ, ಚಂಡಿಯ ಉದ್ಧಾರ ಮೊದಲಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲದ ಪ್ರಭಾವ ಅಷ್ಟೊಂದು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಂಪಕಾಪುರಕ್ಕೆ ಹಯದ ಪ್ರವೇಶ, ಅಲ್ಲಿಯ ರಾಜನಾದ ಹಂಸಧ್ವಜನ ಪರಿವಾರ ಮತ್ತು ಪುರವರ್ಣನೆ, ಹಂಸಧ್ವಜನ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲದ ಛಾಯೆ ದಟ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆಗ ಹಂಸಧ್ವಜನ ಮಗನಾದ ಸುಧನ್ವನು ತಾಯಿಗೆ - ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಅಪ್ಪಣೆ ಪಡೆಯುವ ಸಲುವಾಗಿ ಎರಗುತ್ತಾನೆ:

ರಾಗ ಕೇದಾರ ಗೌಳ ಅಷ್ಟ ತಾಳ

ಲೇಸು ಮಗನೆ ಪಾಂಡುಸುತರ ರಕ್ಷಿಸುತಿಹ/ ವಾಸುದೇವನ ದಯದಿ/ ವೈಸಿರಿಯನು ತೋರಲೀಕ್ಷಿಸ ಬಹುದೆಂಬ/ ಆಸೆಯೆನ್ನಯ ಮನದಿ //೧// ತಾಯೆ ಕೇಳ್ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣರಾಯನ ಬರಿಸಲು/ ಪಾಯವುಂಟದ ಬಲ್ಲೆನು// ಬೀಯಗ ಪಾರ್ಥನ ನೋಯಿಸಲಾಕ್ಷಣ/ ಆ ಯದುವರ ಬಹನು //೨// ನರನ ನೋಯಿಸಲ್ಕು ರಹರ ಬರುವನು ದಿಟ/ ಬರುತ ಸಾರಥಿಯಾಹನು// ಧುರದಿ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿ ನೀಹರಿಗೆ ವಿಮುಖನಾಗೆ/ ಜರೆವರ್ ಬಂಧುಗಳೆನ್ನನು //೩// ಅಚ್ಯುತನಿದಿರೊಳು ಆಶ್ಚರ್ಯವನು/ ತೋರುತೆಚ್ಚುತ ಕಣೆಗಳನು// ಚುಚ್ಚಿಸಿ ಪಾರ್ಥನ ಮುಚ್ಚುವೆ ರಣದಲಿ/ ಬೆಚ್ಚುವನಲ್ಲ ತಾನು //೪// ಬಾಲಕ ಕೇಳು ಶ್ರೀಲೋಲನಿರಲು ರಣ/ಸೋಲು ಪಾಂಡವರಿಗುಂಟೆ// ಕಾಳಗದಲಿ ಹಿಂದೆ ಕಾಲಿಕ್ಕಿದರೆ ಮುಕ್ತಿ/ ಯೋಲಗದಲ್ಲಿ ಉಂಟೆ //೫// ಅಳುಕದೆ ಕೇಳ್ ಕೊಳುಗುಳದೊಳು ಪಾರ್ಥನ/ ಗ್ಗಳಿಕೆಯ ನಿಲಿಸುವೆನು// ಅಳಿವು ಉಳಿವು ಪುಣ್ಯವಶವದು ಮೆಚ್ಚಿಪೆ/ ನಳಿನದಳಾಕ್ಷನನು //೬// ದಿಟ್ಟ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರಿದಿರಾಗಿ ಮುಕ್ತಿಯ/ ಬಟ್ಟೆಯ ಧಾತ್ರಿಯೊಳು// ಹೊಟ್ಟೆಯ ಮರುಕವಿನ್ನೇನೆಂಬೆ ಮಗನೆ ಹಿ/ ಮ್ಮೆಟ್ಟದಿರ್ ಪೋಗೆಂದಳು //೭// ಹಿಂದೆ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಲು ಕಂದನೆ ನಿನ್ನ ಗೋ/ ವಿಂದನ ಕಿಂಕರನೆ// ಇಂದೆನಗಪ್ಪಣೆಯೆಂದೆನುತಲಿ ತಾಯಿ/ ಗೊಂದಿಸಿ ಪೊರಟ ತಾನು //೮//

ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಸಾಲುಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

..... ಹಿಂದೆ ನಾರದಮುನಿಯ ಮುಖದಿಂದ ಕೇಳ್ದೆಂ ಮು
ಕುಂದನ ವಿಶಾಲಲೀಲಾ ಮಾಯೆಯಂ ಕೃಷ್ಣ
ನಿಂದು ಮೈದೋರಿದೊಡೆ ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಾಣಬಹುದೆಂದೊಡವ ನಿಂತೆಂದನು//

ತಾಯೆ ಚಿತ್ತೈಸಾದೊಡೀ ಭಾಷೆಯಂ ಕೃಷ್ಣ
ರಾಯನಂ ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಬರಿಸಿಕೊಳ್ವುದಕೊಂದು
ಪಾಯಮಂ ಬಲ್ಲೆನಾ ಕಯ್ಯಂ ಪಿಡಿದೊಡೆ ಮೈತಾನೆ ಬಹುದಿಂದ್ರಜನನು//

ನೋಯಿಸಿದೊಡಗಧರಂ ಬಾರದಿರನಾನತರ
ಪಾಯಮಂ ಸೈರಿಸಂ ಬಳಿಕ ತೋರುವೆನೆಂಬು
ಜಾಯತಾಕ್ಷನ ಮುಂದೆ ಪೌರಷವನೆನಲಾಕೆ ಮಗುಳಿಂತೆಂದಳು//

ಕರುವನೆಳಗಂದಿ ತಾನರಸಿಕೊಂಡೈತರ್ಪ
ತೆರದಿಂದ ಬಂದಪಂ ಮುರಹರಂ ಪಾರ್ಥನೆಡೆ
ಗರಿವೆನಿದು ನಿಶ್ಚಯಂ ಮಗನೆ ನೀನಾ ಹರಿಗೆ ವಿಮುಖನಾದೊಡೆ ತನ್ನನು//

ಜರಿವರಿಕ್ಕೆಲದ ಬಂಧುಗಳಿನ್ನು ಸಮರದೊಳ್
ನೆರೆ ಕೃಷ್ಣನಂ ಗೆಲ್ವರುಂಟೆ ಸಾಕೆನ್ನೊಡಲ
ಮರುಕಮಂ ಬಿಟ್ಟೆನವನಂ ಕಂಡ ಬಳಿಕ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟದಿರ್ ಪೋಗೆಂದಳು//

ಎಂದೊಡೆಲೆ ತಾಯೆ ಕೇಳ್ ಚಕ್ರಿಗೆ ವಿಮುಖನಾಗಿ
ಬಂದೆನಾದೊಡೆ ನಿನ್ನ ಗರ್ಭದಿಂದುದಯಿಸಿದ
ನಂದನನೆ ಹಂಸಧ್ವಜನ ಕುಮಾರನೆ ಮೇಣು ಹರಿಕಿಂಕರನೆ ವೀರನೆ//

ಕೊಂದಪೆಂ ಪಾರ್ಥನ ಪತಾಕಿನಿಯವನಧಟ
ನಂದಗೆಡಿಸುವೆನೆನ್ನ ವಿಕ್ರಮವನಚ್ಯುತನ
ಮುಂದೆ ತೋರಿಸುವೆನಿನಿತರ ಮೇಲೆ ಸೋಲುಗೆಲುವದು ಪುಣ್ಯವಶವೆಂದನು//[76]

ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ೨ನೇ ಷಟ್ಪದಿಯು(ಉತ್ತರಾರ್ಧ) ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೊದಲ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾದೃಶವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಾದೃಶವು ಆಶಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಷ್ಟೇ ಎಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯವೇ. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ಷಟ್ಪದಿಯ(೩) ಪದಬಂಧ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯದ ಪದಬಂಧ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತಾಯೆ[ಚಿತ್ತೈಸಾದೊಡೀ ಭಾಷೆಯಂ]ಕೃಷ್ಣರಾಯ [ನಂ ತನ್ನಡೆಗೆ] ಬರಿಸಿ[ಕೊಳ್ಳುವುದಕೊಂದು] ಪಾಯ[ವುಂಟದ] ಬಲ್ಲೆ[ನಾಂ] ಎಂದು ಆ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮುಂದಿನ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿರುವ 'ನೀನಾ ಹರಿಗೆ ವಿಮುಖನಾದೊಡೆ ತನ್ನನು' ಎಂಬುದು 'ನೀ ಹರಿಗೆ ವಿಮುಖನಾಗೆ'ಎಂದು ಸಾದೃಶವಾಗಿದೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ಉಳಿದ ಷಟ್ಪದಿಯ ಛಾಯೆಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯದ ಮೇಲಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಮುಂದಿನ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸುಧನ್ವನ ಹೆಂಡತಿಯಾದ ಪ್ರಭಾವತಿಯ ಪ್ರವೇಶ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಭಾವತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಗಳು.[77]

ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ಮೃದುವರ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಪದ್ಯಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಕ್ಕೆ ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿದಂತಿವೆ. ಪ್ರಭಾವತಿಯೂ ಗರ್ಭದಾನಕ್ಕೆ ಪೀಡಿಸುವುದು. ಸತಿಪತಿಯರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮೊದಲಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲದ ಪ್ರೇರಣೆ ಇದೆ. ಅನಂತರದ ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿ (೨೫) ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿವೆ.[78]

ಸುಧನ್ವನು ರಣಕ್ಕೆ ಹಿಂದುಳಿದನೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗಿ ಹಂಸಧ್ವಜನು ಕೆರಳಿ ಆತನನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ತಂದೆ-ಮಗನ, ಪುರೋಹಿತ-ರಾಜನ ಸಂವಾದಗಳು ಮೂಲ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆಯೇ ಇವೆ.[79] ಸುಧನ್ವನು ತಾನು ಹಿಂದುಳಿದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಹೀಗೆ :

ರಾಗ ಮಧುಮಾಧವಿ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳ

ತಾತಲಾಲಿಪುದೆನ್ನ ಬಿನ್ನಪ/ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಾತರುಣಿಯು/ ಕಾತರಿಸಿ ನಡೆತಂದು ಸಂತತಿ
ಗಾತಿಶಯದಿ //೧// ಋತು ಸಮಯವಿಂದೆನಗೆ ತನ್ನಯ/ ಜೊತೆಯೊಳಿದರ್ೂ ಮೊಹದಿ/
ರತಿಸುಖವ ದೊರಕದಿರೆ ಮುಂದಿ/ನ್ನತುಳ ದಿನವು //೨// ಎನುತ ತಡೆದುದರಿಂದ ನಿಂತೆನು/
ಮನೆಯೊಳೀಗಾ ಕಾಂತೆಯ/ ಮನದಭೀಷ್ಟವ ಸಲಿಸಿ ಬರುವುದ/ ಕಿನಿತು ಕೇಳು //೩//

ಭಾಮಿನಿ

ಕಂದನಾಡಿದ ನುಡಿಯ ಕೇಳುತ/ ಲಂದು ಕ್ಷಿತಿಪ ಕನಲ್ದು ರೋಷದಿ/ ಮಂದಮತಿಯಿವನತ್ತ ನೂಕಿರೊ ಕೃಷ್ಣದರ್ಶನಕೆ// ಹಿಂದುಳುಹಿ ತಾ ನಿರತ ಧರ್ಮವ/ ಪೊಂದುವನೆ ಗಡ ಕರೆ ಪುರೋಹಿತ/ರಿಂದವರ ಬೆಸಗೊಂಬೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವೆನುತೆಂದ//

ಇದು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವುದು ಹೀಗೆ-

ಸತಿ ಸಂತತಿಗೆ ಬಯಸಿ ದಿನಗಳೆದುದಿನ್ನಿಲ್ಲ
ಋತು ಸಮಯವೆಂದೆನಗೆ ಪೇಳ್ದೊಡಲ್ಲಿದ್ದೆನೆನೆ
ಕೃತಕಮಿದು ನೂಕೀತನಂ ಕೃಷ್ಣದರ್ಶನದ ಕಾಲಮಾಗಿರಲಿತ್ತಲು//

ಇತರ ಧರ್ಮದ ವೇಳೆ ಗಡ ತನಗೆ ಪುರೋ
ಹಿತ ಶಂಖ ಲಿಖಿತರಂ ಬೆಸಗೊಳ್ವೆನಿದಕೆ ನಿ
ಷ್ಕೃತಿಯನೆನಲರಸಾಜ್ಞೆಯೊಳವರ ಪೊರೆಗೆ ಚರರೈತಂದದಂ ಪೇಳ್ದರು//[80]

ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಪದಬಂಧಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅನುಸರಿಸದಿದ್ದರೂ, ಕಥಾನುಸರಣೆ ಹಾಗೆಯೇ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಅನಂತರ ರಾಜನು ಪುರೋಹಿತರ ಹಿತನುಡಿಯ ಮೇರೆಗೆ ಸುಧನ್ವನನ್ನು ಉರಿವ ತೈಲ ಕೊಪ್ಪರಿಗೆಗೆ ಎತ್ತಿ ಬಿಸಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಇವೆ.[81] ಪದ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಬಹುಪಟ್ಟಿಗೆ ಮೂಲವನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಬಳಿಕ ಸುಧನ್ವನೇ ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ –

ವಾರ್ಧಿಕ

ಅರಸ ಕೇಳ್ ಬಳಿಕ ಹಂಸಧ್ವಜಂ ತನ್ನಣುಗ
ಗೆರಸಿ ಪನ್ನೀರ ನವರತ್ನ ಭೂಷಣ ದಿವ್ಯ
ಸುರಚಿರಾಂಬರದಿಲಂಕರಿಸಿ ನರನಾಹವಕೆ ಪೊರಟನತಿ ಸಂಭ್ರಮದೊಳು//

ವರಸುಧನ್ವನು ಪಿತನಿಗೆರಗಿ ಪರಕೆಯಗೊಂಡು
ಗುರು ಶಂಖಲಿಖಿತರಿಗೆ ಮಣಿದು ವಂದನೆಗೆಯ್ದು
ಹರುಷದಿಂ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರ ಕೈಗೊಂಡು ತ್ವರಿತದಿಂ ರಥವೇರಿ ಪೊರಮಟ್ಟನು ||

ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸಂದರ್ಭ ಹೀಗಿದೆ :

ತಂದೆಯ ಚರಣಕೆರಗಿ ಶಂಖಲಿಖಿತರ ಪದಕೆ
ವಂದಿಸಿ ಪರಕೆಗೊಂಡು ಸಾರಥಿಯನಾದರಿಸಿ
ಪೊಂದೇರನಳವಡಿಸಿ ತುರಂಗಗಳಂ ಪೂಡಿ ಸಿಂಧಮಂ ಸಿಡಿದುಮಾಡಿ
ಹೊಂದಣದ ಝಲ್ಲೆಗಳ ಕನಕಮಾಲೆಗಳ ಸ್ರ
ಕ್ಚಂದನ ವಿಭೂಷಣಾವಳಿಗಳಂ ಸಿಂಗರಿಸಿ
ಬಂದಡರ್ದಂ ಜಯರವದೊಳಾ ಸುಧನ್ವಂ ತಿರಸ್ಕೃತಕುಸುಮಧ್ವಜನು||[82]

ಮೇಲಿನ ಷಟ್ಪದಿಯು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಪದ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕೀಯಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹಂಸಧ್ವಜನು ಮಗನನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುವುದೇ ಮೊದಲಾದ ವಿವರಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿಯ ಮೊದಲ ಅರ್ಧವು ಹಂಸಧ್ವಜನ ನಿರ್ಗಮನಕ್ಕೂ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಸುಧನ್ವನ 'ಪ್ರಕಾರ'ಕ್ಕೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ವಿಂಗಡಿಸಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಷಟ್ಪದಿ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಷಟ್ಪದಿಯ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆಯೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆ ಮುಂದಣ ಷಟ್ಪದಿಯು - ಸುಧನ್ವನ ವ್ಯೂಹ ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಇದು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಷಟ್ಪದಿಯೇ ಆಗಿದೆ.[83] ಮುಂದೆ ವೃಷಕೇತನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ರಾಗ ಕೇದಾರಗೌಳ ಅಷ್ಟ ತಾಳ

ತಾತ ಚಿತ್ತೈಸು ಗೊಪ್ಪದ ಜಲಕ್ಷರಿಗೋಲ| ದ್ಯಾತಕಿಂಗಿದಿನಲಿ ತನ್ನ|| ಜಾತನಿರಲು ಸೇನೆಯ ನೋಯಿಸುವದಿದು ನೀತಿಯೆ ಪೇಳು ಜೀಯ ||೧|| ಇವರೆಲ್ಲರನು ತೆಗೆಸೆನಗಪ್ಪಣೆಯ ನೀಡಾ| ಹವದೊಳು ಪರಬಲವ|| ಸವರಿಸಿ ತುರಗವ ತಹೆನಲ್ಲದಿರೆ ಕರ್ಣ|| ಕುವರನೆ ತಾನೆಂದನು ||೨|| ಎನುತರ್ಜುನನೊಳಪ್ಪಣೆಯಗೊಂಡು ವೃಷಕೇತು || ಘನವರೂಥವನಡರಿ|| ಮುನಿದು ಪೇರಡವಿಗೈದುವ ದಾವಾಗ್ನಿಯವೊಲು| ಕನಲ್ದರಿಬಲವ ಪೊಕ್ಕ ||೩||

ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದರ ಮೂಲ ಹೀಗಿದೆ :

ತಾತ ಚಿತ್ತೈಸು ಗೋಷ್ಪದ ಜಲಕೆ ಹರಿಗೋಲ
ದೇತಕೆ ವೃಥಾ ಕುದುರೆಮಂದಿಯ ನೋಯಿಸದಿ
ರೀತಗಳನೆಲ್ಲರಂ ತೆಗೆಸೆನಗೆ ಸಲೆವಿಂದಿನಾಹವಂ ಪರಬಲವನು
ಘಾತಿಸಿ ತುರಂಗಮಂ ತಾರದೊಡೆ ಬಳಿಕ ರವಿ
ಜಾತನ ಕುಮಾರಕನೆ ನೋಡು ಸಾಕೆನುತ ವೃಷ
ಕೇತು ಪಾರ್ಥನ ಬೆಸಂಬಡೆದು ರಥವೇರಿದಂ ಮೀರಿದ ಪರಾಕ್ರಮದೊಳು//[84]

ಇಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿ ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳನ್ನು ಅಂಶಗಣದ ನಡೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಜಲಕೆ ಹರಿಗೋಲು ಎನ್ನುವ ಸುಲಲಿತವಾದ ಪದ 'ಜಲಕ್ಪರಿಗೋಲು' ಎಂದು ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟ ಸಂಧಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಭಾಷಾ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಮೀರುವುದು ಅಥವಾ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಂಧಿ ಸಮಸ್ಯೆ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತನಿಗೆ ಅಂಶ ಮತ್ತು ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳ ಖಚಿತ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿಯೂ ಇದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿಯ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಷರವನ್ನು ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಾಗಿ ಮಾತ್ರಾಲಯ ಅಂಶಲಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು.

ಆ ಮುಂದಿನ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದ್ಯುಮ್ನ, ವೃಷಕೇತ, ಕೃತವರ್ಮ, ಅನುಸಾಲ್ವಾದಿಗಳು ಸುಧನ್ವನಿಂದ ಹತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅರ್ಜುನನೇ ಇದಿರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಭೀಕರ ಯುದ್ಧ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಆಧಾರದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.[85] ಆಗ ಅರ್ಜುನನು ಸುಧನ್ವನನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುವ ವಾರ್ಧಿಕವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ.[86] ಅನಂತರ ಸುಧನ್ವನು ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಎಲೆ ಧನಂಜಯ ಕೇಳು ನಿನ್ನಲಿ
ಹಲಬರಿರ್ದಡದೇನು ಕೃಷ್ಣನ
ಲಲಿತ ಸಾರಥ್ಯಂಗಳಿಲ್ಲದೆ ಸಮರ ಮಧ್ಯದೊಳು//

ಹುಲು ಪರಾಕ್ರಮಿ ಸೂತನಿಂದಲಿ
ಗೆಲಬಹುದೆ ನೀ ಮರುಳೆಲಾ ಬರಿ
ದಲಸದಿರು ನಡೆ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಗೆಂದು ತೆಗೆದೆಚ್ಚ

ಇದು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :

ದಿವ್ಯಹಯ ರಥಚಾಪ ಶರಕೇತು ಕಂಬುಗಳ್
ಸವ್ಯಸಾಚಿತ್ವಮಿವು ನಿನಗೊದಗಿದವು ರಣದೊ
ಳವ್ಯಯಂ ಸಾರಥ್ಯಮಂ ಮಾಡಲಿನ್ನು ಜಯವಹುದೆ ಹುಲು ಸುತನಿಂದ॥

ಹವ್ಯವಾಹನ ಸಖಂ ತೊಲಗಿಸುವ ಬಹಳ ಮೆ
ಘವ್ಯೂಹ ಸಂಘಾತದೊಡ್ಡವಣೆ ಮುರಿಯದೇ ಕೃ
ತವ್ಯಜನವಾತದಿಂದಲೆ ಮರುಳೆ ಹೋಗೆನುತವಂ ಕಿರೀಟಿಯ ನೆಚ್ಚನು[87]

ಮೇಲಿನ ಭಾಮಿನಿಯು ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯ ಸರಳಾನುವಾದದಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಮೂಲದ ಭಾವವನ್ನೂ ಹಿಡಿದಿಡುವಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಮಿನಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಅನಂತರ ಸುಧನ್ವಾರ್ಜುನರ ಭೀಕರ ಕಾಳಗ ಮತ್ತು ಅರ್ಜುನನು ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂದಿಸಿದ ವಾರ್ಧಿಕವು ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮವಾಗಿಯೇ ಇದೆ[88]. ಮುಂದಿನ ಭೀಕರ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ ಸಾರಥಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗ -

ರಾಗ ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ ರೂಪಕತಾಳ

ವ್ಯಥಿಸಿ ಸೂತನಳಿಯೆ ಸಾ। ರಥಿಕೆಯನ್ನು ತಾನೆ ಗೈಯ್ದು। ಪ್ರತುಳ ಬಲ ಕಿರೀಟಿ ಮಹಾ। ರಥದಿ ಗಜರುತ॥ ಪ್ರತುಳ ಬಲ ಕಿರೀಟಿ ಮಹಾ। ರಥದಿ ಗಜರುತೆಂದನಿವನ॥ ಮಥಿಸದಿರಲು ವ್ಯರ್ಥವೆನ್ನ। ಪೃಥೆಯು ಪಡೆದುದು। ಪೃಥೆಯು ಪಡೆದುದು ॥೧॥ ನೆಲಕೆ ಭಾರವಾಗಿ ಇಂದು। ಕುಲಪರಂಪರೆಯ ನೃಪರಾ। ವಿಲಸತ್ಕೀರ್ತಿಯೆನ್ನ ಕಡೆಯಿಂ। ಮಲಿನವಾಯಿತೆ॥ ವಿಲಸತ್ಕೀರ್ತಿಯೆನ್ನ ಕಡೆಯಿಂ। ಮಲಿನವಾಯ್ತು ಶಿವಶಿವಿನ್ನು। ಸುಲಲಿತಾಶ್ವಮೇಧ ಕೆಡುವ । ಕೆಲಸವಾಯಿತೆ। ಕೆಲಸವಾಯಿತೆ ॥೨॥ ದೇವ ಕೃಷ್ಣ ನೀನು ನಮ್ಮ। ಭಾವನೆಂದು ನಂಬಿ ಜಗದಿ। ಕೋವಿದತ್ವವನ್ನು ಪಿಡಿದು ।ಜೀವಿಸಿದೆವಲ್ಲೆ॥ ಕೋವಿದತ್ವವನ್ನು ಪಿಡಿದು। ಜೀವಿಸಿದೆವಲಯ್ಯ ಮುಂದಿ। ನ್ನೀವಿರೋಧಿಯೊಡನೆ ಕಾದ। ಲಾವಪರಿಯೊಳು। ಆವಪರಿಯೊಳು ॥೩॥

ಇದು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ-

ವ್ಯಥಿಸಿದಂ ಗಾಯದಿಂ ಸೂತನಳಿಯಲ್ಕೆ ಸಾ
ರಥಿತನಮಂ ತಾನೆ ಮಾಡುತಿದಿರಾದನತಿ
ರಥಿತನೊಳಗ್ಗಳೆಯನರ್ಜುನನಾ ಸುದನ್ವಂಗೆ ಬಳಿಕೀತನಂ ದುರದೊಳು
ಮಥಿಸದಿರ್ದೊಡೆ ತನ್ನನೇಕೆ ಪಡೆದಳೊ ಬರಿದೆ
ಪೃಥೆ ನೆಲಕೆ ಪೊರೆಯಾಗಿ ಶಿವಾಶಿವಾ ಬಂದುದೇ
ಪೃಥಿವಿಪನ ಮುಖಕೆಡರಕಳೆಯನುತೆ ಮನದೊಳಗೆ ಕೃಷ್ಣನಂ ಧ್ಯಾನಿಸಿದನು//[89]

ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಥಿಸಿದಂ ಗಾಯದಿಂ ಸೂತನಳಿಯಲ್ಕೆ' ಎಂದಿದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಥಿಸಿ ಸೂತನಳಿಯೆ' ಎಂದಷ್ಟೇ ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ 'ಸಾರಥಿತನಮಂ ತಾನೆ ಮಾಡುತ' ಎಂದು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ 'ಸಾರಥಿಕೆಯನ್ನು ತಾನೆ ಗೈದು' ಎಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಮಥಿಸದಿರ್ದೊಡೆ ತನ್ನನೇಕೆ ಪಡೆದಳೊ ಬರಿದೆ ಪೃಥೆ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ 'ಮಥಿಸದಿರಲು ವ್ಯರ್ಥವೆನ್ನ ಪೃಥೆಯು ಪಡೆದುದು' ಎಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮುಖ್ಯ ಸಾಮ್ಯತೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ.

ಮುಂದಿನ ಭಾಮಿನಿಯು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗುವ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು-

ಅರಸ ಕೇಳರ್ಜುನನು ಧ್ಯಾನಿಸ। ಲರಿತನಚ್ಯುತನಿಭಪುರದೊಳೆ। ಚ್ಚರಿಸಿದನು ಹಂಸಧ್ವಜನ ಧರಧುರವ ಧರ್ಮಜಂಗೆ।। ಒರೆದು ಧೈರ್ಯವ ವಹಿಲದಲಿ ತಾ। ಗರುಡವಾಹನನಾಗಿ ಭಕ್ತೋ।ಧ್ದರಣನಯ್ತೆಂದರಗಿದನು ಪಾರ್ಥಂಗೆಯತಿಜವದಿ।।

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಈ ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿದೆ-

ಅರಸ ಕೇಳರ್ಜುನಂ ಧ್ಯಾನಿಸಲ್ಕಾಗಳಿಭ
ಪುರದೊಳರಿದಂ ಮುರಧ್ವಂಸಿ ಹಂಸಧ್ವಜನ
ಧುರವಂ ಸುಧನ್ವನ ಪರಾಕ್ರಮುವನೆಚ್ಚರಿಸಿ ಧರ್ಮತನಯಾದಿಗಳ್ಗೆ
ತೆರಳದು ಕಿರೀಟಿಗಾಹವವೆಂದು ವಹಿಲದಿಂ
ಗರುಡವಾಹನನಾಗಿ ಬಂದನಾ ಕ್ಷಣಕಲ್ಲಿ
ಗರವಿಂದನಾಭನಾನತರ ನೆನಹಿಗ ನಿತ್ಯನೆಂಬುದಂ ತೋರುವಂತೆ[90]

ಇಲ್ಲಿ ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಗೆ ತಿರುಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಅರಸ ಕೇಳರ್ಜುನಂ ಧ್ಯಾನಿಸಲ್ಕಾಗಳಿಭ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನಂ > ಅರ್ಜುನನು ಧ್ಯಾನಿಸಲ್ಕಾಗಳಿಭ > ಧ್ಯಾನಿಸ ಎಂದು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳಲಾಗಿದೆ. ಇಭ ಪುರದೊಳರಿದಂ ಮುರಧ್ವಂಸಿ ಎಂಬುದು ಅರಿತನಚ್ಯುತನಿಭಪುರದೊಳು ಎಂದು ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗಿದೆ. ಹಂಸಧ್ವಜನ ಧುರಮಂ ಸುಧನ್ವನ ಪರಾಕ್ರಮವನೆಚ್ಚರಿಸಿ ಧರ್ಮಜನಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಎಂಬುದು ಎಚ್ಚರಿಸಿದನು ಹಂಸಧ್ವಜನ ಧರಧುರವ ಧರ್ಮಜಗೆ ಎಂದಾಗಿದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಹಂಸಧ್ವಜನ ಧುರಮಂ ಸುಧನ್ವನ ಪರಾಕ್ರಮ ಎಂದಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಹಂಸಧ್ವಜನ ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸುಧನ್ವನೊಂದಿಗೆ ಯುದ್ಧವಾಗುವುದಾದರೂ ಎಚ್ಚರಿಸಿದನು ಸುಧನ್ವನ ಎಂದಾದರೆ ಭಾಮಿನಿಯ ನಡಿಗೆಗೆ ಊನ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿದ್ದರೆ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಕವಿಗೆ ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಭಾಮಿನಿಗೆ ತಿರುಗಿಸುವ ಪ್ರಯಾಸ ಬೇಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಂದರೆ ಭಾಮಿನಿಯು ನಡಿಗೆ ವೇಗವಾದುದೂ ವಾರ್ಧಿಕದ ನಡೆ ನಿಧಾನಗತಿಯದೂ ಆಗಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭ ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮೂರು-ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು. ಕುಣಿತ, ತಾಳ, ಪದ್ಯ ಎಲ್ಲವೂ ವೇಗವಾಗಿಯೇ ಆಗ ಸಾಗಬೇಕು. ಆಗ ಭಾಮಿನಿಯ ನಡೆಯೇ ಸರಿ ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಭಾಮಿನಿ ಔಚಿತ್ಯವಾದುದೆ. ಮುಂದೆ ಸುಧನ್ವನು ಶ್ರೀಹರಿಯು ರಥವೇರಿದುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ:

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳ

ಇನಿತು ನೋಡುತಲಾಗ ಭೂಪನ/ ತನುಜ ತನ್ನಂತರದೊಳ್ ನಿತ್ಯದಿ/ ನೆನೆವ ಮೂರ್ತಿಯು ನರನ ರಥದೊಳು/ ಮಿನುಗುತಿಹುದ //೧// ಕಂಡು ಪುಳಕೊತ್ಸವದ ಹರುಷದಿ/ ದಿಂಡುಗೆಡೆದುರೆ ನಮಿಸಿ ತನ್ನಯ/ ಗಂಡುತನಕಿದು ಸಾಕು ತಾ ಕೈ/ ಗೊಂಡ ಕೆಲಸ //೨// ಆಯಿತಿನ್ನೇನೆನುತ ಕರದೊಳು/ ಸಾಯಕವ ತಿರುಹತ್ತ ಮುಂದಿಹ/ ತೋಯಜಾಕ್ಷನ ನುತಿಸುತಿರ್ದನು/ ಬಾಯೊಳಂದು //೩//

ಇದರ ಆಕರ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ:

ಇನಿತೆಲ್ಲಮಂ ನೋಡುತಿರ್ದಂ ಸುಧನ್ವನನು
ದಿನಮಂತರಂಗದೊಳ್ ಧ್ಯಾನಿಸುವ ನಿರ್ಮಲಾ
ತ್ಮನ ದಿವ್ಯಮೂರ್ತಿಯಂ ಪಾರ್ಥನ ರಥಾಗ್ರದೊಳ್ ಕಂಡು ಪುಳಕೋತ್ಸವದೊಳು//

ತನುವ ನೀಡಾಡಿ ಸಾಷ್ಟಾಂಗ ಪ್ರಣಾಮದಿಂ
ಮನದೊಳಗೆ ಹಿಗ್ಗಿ ತನ್ನಾಳ್ತನಕ್ಕೆ ಸಾಕಿನ್ನು
ನೆನೆದೆಣಿಕೆ ಕೈಸಾರ್ದುದೆಂದು ಕಣ್ದಣಿಯದಚ್ಯುನಂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದನು//[91]

ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳುವಂತೆ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ ಭಾಮಿನಿಯ ನಡಿಗೆಯೇ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದು ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿರುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪದಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಬಳಕ ಸುಧನ್ವನು ಶ್ರೀಹರಿಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ವಾರ್ಧಿಕ ಪದ್ಯ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿದೆ.[92] ಮುಂದೆ ಸುಧನ್ವ ಮತ್ತು ಅರ್ಜುನರ ಮೂದಲಿಕೆಯ ನುಡಿಗಳು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ-ಮರು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಗಳೆಲ್ಲ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ನೆರಳಲ್ಲೇ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಪ್ರಸಂಗದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ - ಸುರಥನ ಮರಣದ ವರೆಗೆ - ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಗಳು[93] ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬಂದಿವೆ.

ಆದರೆ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಅಂಶವೊಂದು ಇಲ್ಲಿದೆ. 'ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ' ಮತ್ತು 'ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ'ಯನ್ನು ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿರುವ -ಆದರೆ ಪದರಚನೆಯಲ್ಲಷ್ಟೇ ಕೆಲವೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವ- ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಯ್ತು. ಅವುಗಳನ್ನು ಪಾಠಾಂತರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದೆಂದೂ ತರ್ಕಿಸಲಾಯಿತು. ಅದರ ಹಾಗೆಯೇ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ' ಮತ್ತು 'ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ'ಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿರುವ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಕಂಡುಬಂದಿವೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಕಂಡು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಲೂ ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಪಾಠಾಂತರಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದಾಯಿತು.

೩. ಕೃಷ್ಣಚರಿತೆ - ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೀಮಾಪುರುಷನೆಂದೇ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾದವನು. ರಾಮಾಯಣದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಸುಬ್ಬನು ಅಪರೂಪವೆಂಬಂತೆ ಭಾಗವತ ಕಥೆಯನ್ನು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಕೃಷ್ಣಚರಿತೆಯು ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಆಕರವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಕೃತಿ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ಕೃಷ್ಣ ಚರಿತೆಯ ಮೊದಲ ಪದ್ಯ ದ್ವಾಪರಯುಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಆ ದ್ವಾಪರ ಯುಗ ಮತ್ತು ದೈತ್ಯರ ಪ್ರತಾಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ.[94] ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಗಳು ಹೀಗಿವೆ;

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳ

ದಾನವರು ದಿನ ದಿನದೊಳೆಸಗುವ/ ಹೀನಕರ್ಮವ ತಡೆಯಲಾರದೆ/ ತಾನೆ ಭೂ/ ಯೋಚಿಸಿದಳಂದು ನಿಧಾನದಿಂದ//೨// ಧರಣಿ ಬಹುಬಡಗೊವು ರೂಪವ/ ಧರಿಸಿ ಬಂದಳು ಸತ್ಯಲೋಕಕೆ/ ಸರಸಿಜೋದ್ಭವ ಗೆರಗಿ ಪೇಳ್ದಳು/ ಮರುಕದಿಂದ //೩//

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣದ ಷಟ್ಪದಿಯು ಇಂತಿದೆ-

ವಸುಧೆ ದೈತ್ಯರ ಭಾರದಲಿ ತಲೆ
ಕುಸಿದು ಪಾತಾಳಕ್ಕೆ ಬೀಳುತ
ಬಸಿವ ಕಂಬನಿಧಾರೆಯಲಿ ಮೈನೆನೆದು ಬಡವಾಗಿ//

ಹಸುವಾಕೃತಿಯಿಂದ ತನು ಕಂ
ಪಿಸುತ ಕಂಡವರಕಟಕಟ ಎನೆ
ಬಿಸಜ ಸಂಭವನಲ್ಲಿಗೆಯ್ದಿದಳೆರಗಿದಳು ಪದಕೆ//[95]

ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಷೆಯು ಸ್ವಲ್ಪ ಆಲಂಕಾರಿಕವಾದುದು. ದೈತ್ಯರ ಭಾರದಲ್ಲಿ ತಲೆಕುಸಿದು ಪಾತಾಳಕ್ಕೆ ಬೀಳುತ ಎಂಬುದು ದುಃಖದ ಆಗಾಧತೆಯನ್ನು(ಅದು ಭೂಮಿಯ ದುಃಖವನ್ನು) ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವ ಅಲಂಕಾರವೇ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಯಾವ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲದೆ ಅದು

ಕೇವಲ ಯೋಚನೆಯ ಮಟ್ಟಿಗಷ್ಟೇ ನಿಂತಿದೆ. (ತಾನೆ ಭೂ ಯೋಚಿಸಿದಳೆಂದು) ಹಾಗಾದಾಗ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಅಗತ್ಯವು ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಕೇವಲ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪದಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಕೃತಿ ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೆ ಇದೆ. ಆ ಬಳಿಕ ಧರೆಯು ಬ್ರಹ್ಮನೊಡನೆ ಮಾಡುವ ಬಿನ್ನಪ, ಅದಕ್ಕೆ ಬ್ರಹ್ಮನ ಸಾಂತ್ವಾನ ಮೊದಲಾದ ದೀರ್ಘ ವಿವರಗಳು ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿಲ್ಲ.[96] ಆದರೆ ಬ್ರಹ್ಮನು ಸುರರೊಂದಿಗೆ ಶ್ರೀ ಹರಿಗೆ ಮಾಡುವ ಸ್ತುತಿಯು ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿರುವುದಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಇಲ್ಲ. ಆಗ ಶ್ರೀಹರಿಯು ಅಭಯವಚನವನ್ನೀಯುವುದು, ಭೂದೇವಿಗೆ ಬ್ರಹ್ಮನ ಸಾಂತ್ವಾನ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಪದ್ಯಗಳು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಂಸನ ಕುರಿತ ಭಾಮಿನಿ ಹೀಗಿದೆ :

> ಧರಣಿಪತಿ ಕೇಳಿತ್ತ ಮಧುರಾ। ಪುರದೊಳಗೆ ನೃಪನುಗ್ರಸೇನನ। ತರಳ ಕಂಸನೆನಿಪ್ಪ ದುಷ್ಟನುದಾರ ಗರ್ವದಲಿ ॥ ದುರುಳರಿಗೆ ಗುರುವೆನಿಸಿ ದೈತ್ಯರ। ನೆರವಿಯಲಿ ಧರೆಗರಸನಾಗುತ। ಮೆರೆವುತಿರ್ದನು ಭುಜಬಲೋನ್ನತ ಮದದ ಮೋಡಿಯಲಿ ॥

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಭಾಮಿನಿಯು ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿದೆ :

ಉಗ್ರಸೇನನೆನಿಪ್ಪ ನೃಪನ
ಭ್ಯುಗ್ರತೇಜೋವನಧಿ ವಿಪುಳೋ
ದಗ್ರ ಭುಜಭಲನಹಿತ ಕಾನನ ದಹನ ದಾವಾಗ್ನಿ
ಅಗ್ರಜನು ದೇವಕಿಗೆ ತತ್ಸುತ
ನುಗ್ರವಿಕ್ರಮ ಕಂಸನೆಂಬ ದು
ರಾಗ್ರಹ ಕ್ಷಿತಿಪಾಲನೊಪ್ಪಿರಲಿಂತು ಮಧುರೆಯಲಿ॥[97]

ಮೇಲಿನ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಈಗ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಷಟ್ಪದಿಯ ಛಾಯೆಯಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಒಡೆದು ಕಾಣುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನಿಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿ ಉಗ್ರಸೇನನ ಮೇಲೆ ಅವಧಾರಣೆಯಿದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಸನ ಮೇಲೆಯೇ ಅವಧಾರಣೆ ಇದೆ. (ನೃಪನುಗ್ರಸೇನ ತರಳ, ಕಂಸನೆನಿಪ್ಪ ದುಷ್ಟನುದಾರ, ಗರ್ವಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಮುಂದೆ ದೇವಕಿಯ ವರ್ಣನೆ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ :

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳ

ಈ ತೆರದೊಳಿಹ ಕಂಸನೆನಿಪನ। ತಾತನಗ್ರಜ ದೇವಕನ ಸಂ। ಜಾತೆ ದೇವಕಿಯೆಂಬವಳು ರೂ। ಪಾತಿಶಯದಿ।। ಮೆರೆವುತಿರ್ದಳು ಮಾತೆ ಪಿತರಿಗೆ। ಹರುಷವನು ಬೀರುತ್ತ ಸದ್ಗುಣ।। ಭರಿತೆಯಾಗಿ ಸುಶೀಲದಲಿ ಹೊಸ ಹರೆಯದಿಂದ ।।೨।।

ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಷಟ್ಪದಿಯಿದೆ-

ದೇವಕನ ಸುತೆ ಸಕಲ ಸೌಭಾ
ಗ್ಯಾವಳೀ ಸಂಪನ್ನೆ ತ್ರಿಭುವನ
ಪಾವನಾಮಳ ಕೀರ್ತಿ ಪುಣ್ಯವಿತಾನ ವಿಸ್ತೀರ್ಣೆ ।।

ದೇವಕೀ ಸಂಜ್ಞಿತೆ ಸಮಸ್ತ ಸು
ರಾವಳಿ ಸಂಸ್ತುತ್ಯೆ ರೂಪಗು
ಣಾವಲಂಬನೆಯೆಸದಳಾ ಪುರಲಕ್ಷ್ಮಿಯಂದದಲಿ।।[98]

ಅಂತಹ ದೇವಕಿಗೆ ವಸುದೇವನೊಂದಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ-

ರಾಗ ಕೇದಾರಗೌಳ ಅಷ್ಟತಾಳ

ವಲ್ಲಭೆ ಸಹಿತಾಗ ವಸುದೇವ ಮಣಿರಥ। ದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರ್ದ ಬಂದು।। ಬಲ್ಲಿದ ಕಂಸ ವಾಘೆಯ ಪಿಡಿದಾರಥ। ದಲ್ಲಿಯೆ ಬರುತಿರ್ದನು।।

ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂದರ್ಭ ಇಂತಿದೆ :

ಆ ಮಹೋತ್ಸವದೊಳಗೆ ಕಂಸ ಸ
ನಾಮನಾ ತಂಗಿಯನು ಮನ್ನಿಸು
ತಾಮಹಾರಥದೊಳಗೆ ವಾಘೆಯ ಪಿಡಿದು ಕುಳ್ಳಿರ್ದ।।

ಪ್ರೇಮದಿಂದೆಸಗುತಿರೆ ಮೇಘ
ಸ್ತೋಮ ಮೊಳಗುವವೋಲು ವಿಭವವಿ
ರಾಮವಾಗಲು ನುಡಿದುದೊಂದು ಮಹಾನಭೋನಿನದ[99]

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಷಟ್ಪದಿಯು ಆಕರವಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. 'ಬಲ್ಲಿದ ಕಂಸ ವಾಘೆಯ ಪಿಡಿದಾರಥದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರ್ದ ಬಂದು' ಎಂಬುದಕ್ಕೂ 'ಆ ಮಹಾರಥದೊಳಗೆ ವಾಘೆಯ ಪಿಡಿದು ಕುಳ್ಳಿರ್ದು' ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ತುಂಬಾ ಸಾಮ್ಯತೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯದ ಆರಂಭದ ಸಾಲುಗಳಿಗೂ (ಪಲ್ಲಭೆ ಸಹಿತಾಗ....)ಷಟ್ಪದಿಯ ಆರಂಭದ ಸಾಲುಗಳಿಗೂ ಅಂತಹ ಸಾಮ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಎರಡೂ ಪದ್ಯಗಳ ಒಟ್ಟು ಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :

ಕೇಳೆಲವೋ ಖಳ ಕಂಸ ತಂಗಿಯ/ ಮೇಲೆ ಮೊಹವ ಮಾಳ್ಪೆ ನಿನಗೀ/ ಲೋಲಲೋಚನೆ
ಯುದರದೊಳಗೆಂಟನೆಯ ಗರ್ಭದಲಿ// ಶ್ರೀಲಲಾಮನು ಜನಿಸಿ ಬಲು ದೈ/ ತ್ಯಾಳಿಯನು
ಸಂಹರಿಸಿ ನಿನ್ನನು/ ಸೀಳುವನು ಪುಸಿಯಲ್ಲೆನುತ್ತಡಗಿತು ನಭೋವಚನ//

ಈಗ ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದ ಈ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು -

ಎಲವೊ ಕೇಳೆಲೆ ಕಂಸ ಖೂಳರ
ತಿಲಕ ತಂಗಿಯಮೋಘದಾವಾ
ನಲವಿದರಿತುಕೊಳ್ಳೆಂಟನೆಯ ಗರ್ಭದಲಿ //

ನಳಿನನಾಭನು ಜನಿಸಿ ನಿನ್ನಯ
ತಲೆಯ ಮುರಿದಪನೆಂದು ನಭದಲಿ
ಮೊಳಗುವಂತಿರೆ ನುಡಿದಡಂಗಿದುದೊಂದು ಘನರಭಸ//[100]

'ಎಲವೋ ಕೇಳೆಲೆ ಕಂಸ'ಎಂಬುದು ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದ ಷಟ್ಪದಿಯ ಮೊದಲ ಸಾಲು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲಿ ಅದು ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗಿ 'ಕೇಳೆಲವೊ (ಖಳ) ಕಂಸ ತಂಗಿಯ' ಎಂದಾಗಿದೆ 'ಖಳ ಕಂಸ' > 'ಖೂಳ' ನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಎಂಟನೆಯ ಗರ್ಭದಲಿ ಎಂಬ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಎರಡು ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಏಕರೀತಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಉದ್ದೀಪನ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಷಟ್ಪದಿಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧವೂ ಸಹ ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದ ಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಕಂಸನು ದೇವಕಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲದಂತೆ ವಸುದೇವ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅದಕ್ಕೆ ಕಂಸನ ಸಿಟ್ಟು - ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರ ಮೊದಲಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತದ ಪ್ರಭಾವ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಮುಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯವಿದೆ :

ರಾಗ ಭೈರವಿ ಝಂಪೆತಾಳ

ಇತ್ತಲರಮನೆಗೆ ನಡೆ ತಂದು ಕಾಲಾಂತರಕೆ । ಪುತ್ರನನು ಪಡೆದಳಾ। ಮತ್ತ ಗಜಗಮನೆ ।।೧।।

ಉತ್ತಮ ಗುಣಾಢ್ಯನಹ ವಸುದೇವ ನೃಪತಿ ತಂ। ದಿತ್ತನಿದಕೋ ಸತಿಯು। ಪೆತ್ತಳೆಂದೆನುತ ।।೨।।

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಭಾಗವತದ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ-

ಬಳಿಕ ಕಾಲಾಂತರಕ್ಕೆ ಸತಿ ಮ
ಕ್ಕಳನು ನೆರೆ ದಂಡಕ್ಕೆ ಧನವನು
ಗಳಿಸುವಂತಳಲುತ್ತ ಪಡೆದಳು ಪಾವಕೋಪಮರ[101]

ಮುಂದಣ ಪದ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದು-

ಕಂಡನಾ ಖಳತಿಲಕ ಗಂಡುಗಲಿತನದಿರವ। ಕೊಂಡು ಪೋಗೀ ಶಿಶುವ। ದಂಡಿಸಲದ್ಯಾಕೆ ।।೩।।

ಏಳು ಪರಿಯಂತರವು ಯೆನಗೆ ಗೋಚರವಿಲ್ಲ। ಮೇಲೆ ನಿನಗುದಿಸಿದರೆ ಬಾಲಕರನೆನಗೆ ।।೪।।

ತಂದು ಕೊಡು ಸಾಕೆನ್ನ ಕುಂದನೆಣಿಸದೆ ನಿನ್ನ ಕಂದರನು ಸಲಹಿಕೋ ತಂಗಿಯಿರುವನಕ ।।೫।।

ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂದರ್ಭವು ಇಂತಿದೆ :

ಕಂಡೆ ನಾನೀಗ ನಿನ್ನ ಸತ್ಯದ
ಗಂಡುಗಲಿತನದಿರವನೇತಕೆ
ಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಶಿಶುವನಳಲಿಸಲೇಕೆ ತಂಗಿಯನು।।

ಚಂಡಿಯೇನುಳಿದೇಳು ಮಕ್ಕಳ
ಕೊಂಡು ಫಲವೇನೆನಗೆ ಕಾಲನ
ದಂಡವಹನೆಂಟನೆಯ ಗರ್ಭದ ಶಿಶುವಲಾ ಯೆಂದ।।[102]

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯವು ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದ ಷಟ್ಪದಿಯ ಮಿಶ್ರಣ ರೂಪವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ೩೨ನೇ ಭಾಮಿನಿಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ 'ಕಳುಹಿ ಮರಳಿದನತ್ತಲಾ ಖಳ ತಿಲಕನರಮನೆಗಿತ್ತಲಾ' ಎಂದಿದೆ. ಈ ಭಾಗ 'ಇತ್ತಲರಮನೆಗೆ ನಡೆತಂದು' ಎಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲಿ

ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವು 'ಬಳಿಕ ಕಾಲಾಂತರಕೆ ಸತಿ ಮಕ್ಕಳನು' ಎಂದಿದೆ. ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಗಂಡುಗಲಿತನದಿರವ ಕೊಂಡುಪೋಗೀಶಿಶುವ'ಇತ್ಯಾದಿ ಪದ ಬಂಧಗಳು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲಿ ಬಂದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಆ ಬಳಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಷಟ್ಪದಿಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ.:

ಎಲೆ ಪರಿಕ್ಷಿತರಾಯ ಕೇಳಾ/ ಲಲನೆ ಕೆಲವು ದಿನಕ್ಕೆ ದಂಡಕ್ಕೆ/ ಗಳಿಸಿದರ್ಥದ ತೆರದಿ ಪಡೆದಳು ಕುವರ್ರೈವರನು//

ಇದು ಈಗಾಗಲೇ ಉಲ್ಲೇಖೀಸಿದ ೩೨ನೇ ಷಟ್ಪದಿಯ ಬಳಿಕ ಕಾಲಾಂತರಕೆ ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಸಾಲು 'ಸತಿ ಮಕ್ಕಳನು ನೆರೆ ದಂಡಕ್ಕೆ ಧನವನು ಗಳಿಸುವಂತಳಲುತ್ತ ಪಡೆದಳು ಪಾವಕೋಪಮರ' ಎಂದಿದೆ. ಮುಂದೆ ನಾರದಮುನಿಯ ಆಗಮನ, ವಸುದೇವ-ದೇವಕಿಯರ ಕಾರಾಗೃಹವಾಸ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಾನುಸರಣೆಯು ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತವನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪದ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ಶ್ರೀ ಹರಿಯು ಜನಿಸುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನು ದೇವಕಿಗೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆಂದು ಕೊರವಂಜಿಯು ಬರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದೆ.[103] ದೇವಕಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಹರಿಯು ಅವತರಿಸಿದ ವರ್ಣನೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ.[104] ಹಾಗೆಯೇ ವಸುದೇವ ನಂದಗೋಕುಲದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಇರಿಸಿ ಬರುವುದು, ಸೆರೆಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕಲೆ ಕಳಚಕೊಳ್ಳುವುದು, ಯಮುನೆ ದಾರಿ ಬಿಡುವುದು ಮೊದಲಾದ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಕೆ ಇದೆ.[105] ಬಳಿಕ ದೇವಕಿಗೆ ಮಾಯೆ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲೆಂದು ಹೊರಟ ಕಂಸನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು -

ವಾರ್ಧಿಕ

......ಎಲೆಪಾಪಿ ಕೇಳು ನೀನೆನ್ನ ಕೊಲುವುದಕೆ ಗಂಟಲೊಳಿಳಿವ ತುತ್ತಲ್ಲ ನಿನ್ನ ರಿಪು ಧಾತ್ರಿಯಲಿ/ ಬಳೆವುತಿರುವನು ಕೊಲ್ಲದಿರನೆಂದು ಪೇಳಲಿಂತೆಂಬ ನುಡಿಕೇಳಿಸಿದುದು//

ಇದು ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ:

ಎಲಎಲವೊ ಖಳ ಕೇಳು ತನ್ನನು
ಮುಳಿದು ನೀ ಕೊಲುವವನೆ ಗಂಟಲೊ
ಳಿಳಿವ ತುತ್ತೇ ನಿನಗೆ ನಾನೆಲೆ ಪಾಪಿ ನಿನ್ನಸುವ
ಕಳೆವ ಕಾಲಾತ್ಮಕನು ಧರೆಯಲಿ
ಬೆಳೆವುತೈದನೆ......[106]

ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಯನು ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಪರಿ. 'ಗಂಟಲೊಳಿವ ತುತ್ತಲ್ಲ' ಎಂಬ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದಲಿ ಬಳಕೆಯಾದರೆ ಮೂಲದಲಿ ಅದು 'ಗಂಟಲೊಳಿವ ತುತ್ತೇ' ಎಂದಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಿನ್ನಸುವ ಕಳೆವ ಕಾಲಾತ್ಮಕನು ಧರೆಯಲಿ ಬೆಳೆವುತೈದನೆ ಎಂಬುದು 'ನಿನ್ನರಿಪು ಧಾತ್ರಿಯಲಿ ಬೆಳೆವುತಿರುವನು ಕೊಲ್ಲದಿರ' ಎಂದು ಮೊಟಕಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ:

ರಾಗ ಭೈರವಿ ಝಂಪೆ ತಾಳ

ಚಂಡಿಕೆಯ ನುಡಿಗೆ ಭ್ರಮೆ/ ಗೊಂಡು ಬಳಿಕಾ ದೈತ್ಯ/ ಮಂಡೆಯನು ಬಡಿದಂತೆ/ ಮನಕಾಯ್ತು ಚಿಂತೆ //೧// ಋಷಿ ನಾರದನ ಮಾತು/ ಪುಸಿಯಾಯ್ತು ವ್ಯರ್ಥ ದಂ/ ಡಿಸಿದೆ ತಂಗಿಯನು ರಿಪು/ ವಶವಾಗಲಿಲ್ಲ //೨// ತಾನು ಮನದೊಳು ನೆನೆದು/ ದೊಂದಾಯ್ತು ದೈವಗತಿ/ ತಾನೊಂದ ನೆಣಿಸಿದ/ ಕೇನು ಗತಿ ಎಂದ //೩//

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದ ಸಾಲುಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಚಂಡಿಕೆಯ ನುಡಿಗೇಳುತವೆ ಖಳ
ಮಂಡೆಯನು ಹೊಡೆದಂತೆ ನೊಂದನು
ಭಂಡು ಮಾಡಿತೆ ದೈವವೆನ್ನನು ಬಯಲ ಮಾತಿನಲಿ//

ದಂಡಿಸಿದೆನಕಟಕಟ ತಂಗಿಯ
ಗಂಡನನು ತಂಗಿಯ ಮಕ್ಕಳ
ತಂಡವನು ತಾ ಬರಿದೆ ಕೊಂದೆನೆನುತ್ತ ಚಿಂತಿಸಿದ// [107]

ಷಟ್ಪದಿಯ ಚಂಡಿಕೆಯ ನುಡಿ, ಮಂಡೆಯನು ಬಡಿದಂತೆ/ ದಂಡಿಸಿದೆನಕಟಕಟ ತಂಗಿಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಪದ ಬಂಧಗಳು, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. -'ನುಡಿಗೇಳುತವೆ ಖಳ' ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲಿ 'ನುಡಿಗೆ ಭ್ರಮೆ ಗೊಂಡು ...... ದೈತ್ಯ' ಎಂದು ಬದಲಾವಣೆ ಯಾಗಿದೆ. 'ಮಂಡೆಯನು ಬಡಿದಂತೆ' ಎಂಬುದು 'ಮಂಡೆಯನು ಹೊಡೆದಂತೆ' ಎಂದಾಗಿದೆ. 'ದಂಡಿಸಿದೆ' ಎಂಬಲ್ಲಿಯ 'ಅಕಟಕಟ' ಹೋಗಿ 'ತಂಗಿಯನು' ಎಂದಷ್ಟೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಮುಂದೆ ಪೂತನಿ ಸಂಹಾರವೂ ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪೂತನಿಯ ವಿಷದ ಮೊಲೆಯಿಂದ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಗಾರುಡಿಗರು ಸೊಪ್ಪನಿಕ್ಕುವ ಪ್ರಸಂಗ ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿಲ್ಲ.[108] ಮುಂದಿನ ಭಾಗ 'ಬಾಲಲೀಲೆ'ಗೆ ಸಂಭಂದಿಸಿದುದು. ಬಾಲಲೀಲೆಯು ಸಹ ಸುಧೀರ್ಘವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾದುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಆಯ್ದು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಬರುತ್ತವೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಮೂಲದ ಅನುಕರಣೆ ಈಗ ಹೇಳಿದಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.[109]

ಅಧ್ಯಾಯ-೭

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೆಂಬುದು ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅದು ರಂಗಪರಿಕರವಾದುದಾದರೆ, ಎರಡನೆಯದು ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ (ಆಟ) ವೇಷಭೂಷಣ, ನಾಟ್ಯ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥ(ಮಾತು) ಇವು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಪರಿಕರಗಳು. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಂದ ಅದು ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ (ಆಟ) ಅದರ ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಚರ್ಚಿತ ವಿಷಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಆರಂಭದಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಬಯಲಾಟದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದುತೋರುವಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಈ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವು ಸರ್ವಾಂಗೀಣವಾಗಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಮೇಳವಿಸಲೇ ಬೇಕು. ಒಂದು ವೇಳೆ ನಟರ (ವೇಷಧಾರಿಗಳ) ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಕೆಲವರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಛಾಪನ್ನು ತೋರಬಹುದಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಯಾವುದೂ ಅಲ್ಲಿ ಲುಪ್ತವಾಗಬಾರದು.

ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಹಾಗಲ್ಲ. ಸೇಡಿಯಾಪು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ, ಅದು ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ. ನಾಟ್ಯವು ಲುಪ್ತವಾದುದರಿಂದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಲುಪ್ತವಾದುವು. ಲುಪ್ತವಾದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕವು ನೆಲೆಯಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಅದುವೇ ತುಂಬಿಕೊಡಬೇಕಾಯಿತು. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ವಾಚಿಕ ಎಂಬೀನಾಲ್ಕು ಪರಿಕರಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿಯೂ, ಲುಪ್ತವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಅಥವಾ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಕರಗಳು ಲುಪ್ತವಾದರೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಕೊರತೆಯೇನೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ವಾಚಕಾಭಿನಯವು ಲುಪ್ತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣ ನಾಟ್ಯಗಳು ಲುಪ್ತವಾಗಿವೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣ ಆಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂಬುದು ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ. ನಮಗೀಗ ಸಿಗುವ ಅನೇಕ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಕೆಲವೇ ದಶಕಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಮಾತ್ರವಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮ ಇಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದರ ನಿರಂತರವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ, ಶ್ರಮ, ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಒಳಹರಿವು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆರಂಭದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಈಗ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಎರಡು ಸಾಲಿನ ಅರ್ಥ ಎಂದು ಲೇವಡಿ ಮಾಡುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಕಾರಂತರು ಇದನ್ನೊಂದು ಮಹಾ ಅಪರಾಧವೆಂಬಂತೆ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ, "...... ಅಂಥ ಕೆಲವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚಾರ ದೋಷವೋ, ಗ್ರಾಮ್ಯಪದ ಪ್ರಯೋಗವೋ ಬರುವುದುಂಟು. ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೇ ಅವು ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಾಗಲೀ, ರಸಪುಷ್ಟಿಯನ್ನಾಗಲೀ ಕೆಡಿಸದೆ ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುವಾಗ ತುಂಬ ಆನಂದವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಿತ ನಮ್ಮಂಥವರೇ ತಮ್ಮ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅದೆಷ್ಟು ಉಚ್ಚಾರ ದೋಷ, ವ್ಯಾಕರಣ ದೋಷಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.[1] ಶ್ರೀಯುತ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಂತಹ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರು ಕೂಡ ಅಂತಹ ರಸಭಿಜ್ಞರಾದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು[2].

ಮೊದಲಿಗೆ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಕ್ರಮುವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡಬಹುದು. ಬಯಲಾಟವು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವುದು ಹೀಗೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಭಾಗವತನು ಪದ(ಪದ್ಯ)ವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳಸಹಿತವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಮುಗಿತಾಯದ ಅನಂತರ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಅರ್ಥ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಪದ-ನೃತ್ಯ-ಈ ಅರ್ಥ ತ್ರಿವೇಣಿ ಸಂಗಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಅರ್ಥೈಸಬಹುದು. ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಹಾಡು, ಕುಣಿತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸಂವಹನಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಬಯಲಾಟದಂತಹ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾತಿಭಿನ್ನ ಅಭಿರುಚಿಗಳುಳ್ಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಕಲೆಯ ಸರ್ವಾಂಗಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇಷ್ಟವಾಗಬಹುದು, ಅವರು ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಕೆಲವರಿಗೆ ಅಭಿನಯ, ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಇಷ್ಟವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಲ್ಲೇ ಕೆಲವರು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ತೋರುವವರಾಗಿದ್ದು, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣರೆನಿಸಬಹುದು. ಅಂತೂ ಕಲೆಯ ಒಂದೊಂದು ಪರಿಕರಗಳು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾಗಬಹುದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ನಿಸ್ಸೀಮರಾಗಬಹುದು. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮೂರು ನಿಟ್ಟನಲ್ಲಿ ರಸಾವೇಶಗೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದ ಸಂವಹನವು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟಗೊಂಡು, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಪುಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಕಾರ(ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುವಂತೆ)[3] ಆ ಸಂವಹನವು ರಸವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಸಂಹವನಕ್ಕೆ ಎರಡೇ ಮಾರ್ಗಗಳು : ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಸಂವಹನದ ತೊಡಕು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅಭಿನಯದ ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ತುಂಬಬೇಕು. ಭಾಷೆಗೆ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತರಬೇಕಾದ ಪ್ರಯಾಸಕರ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಆಗ ತುಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಗ ಮಾತೇ ಅಭಿನಯವಾಗಬೇಕು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ "ಅಭಿನಯ" ವೇ, ಅರ್ಥವಾಹಕವೇ ಎಂಬುದೇ ಆರಂಭದಿಂದ ಈವರೆಗೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಯ ಕೇಂದ್ರ ವೃತ್ತಾಂತ. ಕಾರಂತರಾದಿಯಾಗಿ ಇತ್ತೀಚಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಕರೆಲ್ಲರೂ ಭಾಷೆ "ಅಭಿನಯ"ವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಪಂಥದವರು. ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿದ

ಪಂಡಿತ ಕಲಾವಿದರು ಗೊತ್ತಿದ್ದೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೋ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರ್ಥವಾಹಕವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದರು[4]. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಅಂದಿನ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ವಾದ-ವಿವಾದ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದರು. ಇದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಲಾವಂತಿಕೆಗೆ ಸದುಪಯೋಗವಾಯಿತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಪಂಡಿತರು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಗೋಷ್ಠಿಯನ್ನು ಮರಳಿ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯೇನಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯ ಇಂದು ಬರಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಐತಿಹ್ಯರೆನಿಸಿದ ಆ ಕಲಾವಿದರು-ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳೇನೇ-ಇರಲಿ ನಾಡಿನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಟಿಯಿಲ್ಲದಂತೆ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದುದು. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಪಂಡಿತ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸರಿಮಿಗಿಲಾಗಿ - ಅವರಿಗೂ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೀಯುತ್ತಾ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ಮೆರೆದರು[5]. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆ ಎಂದಿಗೂ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಳಿದೇ ಇಲ್ಲ. "ಕಾವ್ಯೇಶು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯಂ" ಎಂಬಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನ (ನಾಟಕ)ಗಳು ಜತೆಜತೆಯಾಗಿಯೇ ನಡೆದು ಬಂದಿವೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂದಿಗೂ ಆ ಕೊಂಡಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಳಚಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಪದ್ಯವು ಕೇವಲ ನೆಪವಷ್ಟೇ ಆಯಿತು. ಹೀಗೆ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಪದ್ಯ ಇವುಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ-ಮುಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತ ಸಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಗಮಕದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಹರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ (ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ) ಇಂತಹ ದೂರ ಸಂಬಂಧಗಳಿವೆ. ಪದ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ಹರಿಕತೆ ದಾಸರು ಅರ್ಥ ಹೇಳಿ ಮತ್ತೆ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ತೈಲಧಾರೆಯಂತಹ ಸಂಬಂಧ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥ ಹೀಗೆ ಪದ್ಯದ ಹೊಕ್ಕುಳ ಬಳ್ಳಿಯನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತುದೇ ಈ ಹರಿಕಥೆಯಿಂದಲೇ. (ಹರಿದಾಸರ ಪ್ರವೇಶ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕಾಯಿತು) ಹರಿದಾಸರ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ತೊಂದರೆಯಾಯಿತೆಂದು ಇದನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ.[6] ಆದರೆ ಹರಿಕತೆ ಎಂಬ ತೊರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮುದ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಬೇಕಾದಾಗ ನಡೆಯುವ ಸಂಘರ್ಷವಿದು. ನದಿಯ ನೀರನ್ನು ಸಮುದ್ರರಾಜ ತನ್ನೊಳಕ್ಕೆ ಲೀನಗೊಳಿಸುವ ಮೊದಲು ಕಶ್ಮಲವನ್ನು ತೊಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆಯಂತೆ, ಅಂತೆಯೇ ಹರಿಕತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದೊಳಗೆ ಲೀನವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ನಡೆದ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಅದರ ಮೂಲ ಗುಣ ಆಶು ಕವಿತ್ವವೇ. ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಯಾರಿಗೂ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ ಕರಾವಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುವುದು ಈ ಮೂಲದ್ರವ್ಯದಿಂದಲೇ. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿಯೆ. ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಉಂಟಾಗಿರುವುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ :

ಪೀಠಿಕೆ : ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ (ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ) ಸೂತ್ರಧಾರನೆಂಬ ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಗವತನೇ ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ - ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಆರಂಭದ ಹಂತದಲ್ಲಿ - ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಭಾಗವತನೇ ರಂಗಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ರಾಜವೇಷವಾಗಿದ್ದರೆ 'ಭಟರೇ ಪರಾಕ್ರಮ ಕಂಠೀರವ!' ಎಂದೋ 'ರಾಜಾಧಿರಾಜ, ರಾಜನಕ್ಷತ್ರ ಚಂದ್ರೋದಯ', ಎಂಬುದಾಗಿಯೋ ಭಾಗವತನು ಸಂಬೋಧಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು 'ಬಲ್ಲಿರೇನಯ್ಯ!' ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಮರಳಿ ಭಾಗವತನು 'ಇರುವಂತಹ ಸ್ಥಳ' ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. (ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ಥಳದ ಹೆಸರು ಹೇಳಿ)'.... ನಗರಕ್ಕೆ ಯಾರೆಂದು ಬಲ್ಲಿರಿ?' ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಭಾಗವತನು ಆ ಪಾತ್ರದ ಹೆಸರನ್ನು ತಾನು ಹೇಳಿ ...'ಪ್ರಭುಗಳು' ಎಂದು ಕೇಳಿ ಬಲ್ಲೆನು' ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಆಗ ಪಾತ್ರವು ಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದ 'ನಾವೇ ಸರಿ' ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ 'ಬಂದಂತಹ ಕಾರ್ಯ?' ಎಂದು ಭಾಗವತನು ಹೇಳಿದಾಗ 'ಅನೇಕಾನೇಕ' ಎಂದು ಆ ಪಾತ್ರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಈ ಪದ್ಧತಿಯೇ[7] ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದಿಗೆ ಇತ್ತು. ಈಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮರೆಯಾಗಿ, ಪಾತ್ರವು ಮಾತಾಡುತ್ತಾ ಹೋದಂತೇ ರಂಗವು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಪೀಠಿಕೆಯು ಕೂಡಾ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ಸಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಹಿಂದಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆಗಳು ಕಥಾ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮುಂದೆ ಅವು ವಿಷಯ ಪ್ರಧಾನವಾದುವು. ಇನ್ನು ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಯಾರು ಹೇಳಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೂ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಆರಂಭಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ ಅಧೀನ ಪಾತ್ರಗಳು ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಈಗ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಾಗಿದ್ದು, ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಸಂವಾದಕ್ಕಿಳಿಯುತ್ತವೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ, ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ, ಪಾತ್ರ ಸಮರ್ಥನೆ, ಎಂಬಂತಹ ಉಪವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರವು ಮೊದಲು ತನ್ನ ರಂಗ-ಪರಂಪರೆಯಿಂದ

ತೊಡಗಿ ಆ ಬಳಿಕ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಬಂದು ಪ್ರಸ್ತುತ ತಾನು ಯಾವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದೆಯೋ ಅದರ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಭೀಷ್ಮಪರ್ವ' ದ ಕೌರವನಾದರೆ, ತಾನು ಸಂಧಾನವನ್ನು ಏಕೆ ಮುರಿಯಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ತನ್ನ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಮುಂದಣ ಕಥೆಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗೇ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಪಾತ್ರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅನಂತರ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಪುರಾಣ ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ನೀಡತೊಡಗಿದರು. ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದೇವ-ಮಾನವ-ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳು. ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಡವರು, ಕೌರವರು, ಶ್ರೀರಾಮ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನೇ ಮೊದಲಾದವರು, ಮನುಷ್ಯರೆಂದೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅವರನ್ನು ಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದೇ ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಹರಿದಾಸರು ಇದನ್ನು ಮುರಳಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡ ತೊಡಗಿದರು. ಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಮನುಷ್ಯರೊಂದಿಗೆ 'ಕಾದಾಡುವಂತೆ' ಮಾಡಿದರು. ಇದು ಕುತೂಹಲಕರವಾದುದು ಏಕೆಂದರೆ, ಹರಿಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನೆಲದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ತರಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದನ್ನು ಹರಿದಾಸರು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದರು. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಶರೀರವಾಗಿ ರಕ್ತ ಮಾಂಸಗಳನ್ನು ತುಂಬುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಪಂಪನು ಅರಿಕೇಸರಿಯನ್ನು ಅರ್ಜುನನೊಂದಿಗೆ ತಗುಳ್ಚಿ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂಬುದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವಾಸ್ತವಗಳು ಮರೆಯಾದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅವು ಮತ್ತೆ ತಲೆದೋರಿದವು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಇಲ್ಲಿಗದು ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಪೀಠಿಕೆಯು ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗಿಂತ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಾಗ- ಹರಿಕಥೆಯಿಂದ ಬಂದ ಈ ಬಳುವಳಿಯಿಂದ- ಅದನ್ನು ಉಪಕ್ರಮ-ಉಪಸಂಹಾರಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಬೆಳೆದು ಬಂತು. ಉದಾ. 'ಶರಸೇತು ಬಂಧನ' ದಂತಹ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲೇ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸುವುದೇ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶ ಎಂದು ಕೃಷ್ಣನು ಹೇಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಪದ್ಧತಿಯು ಇಂದು ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಪೂರ್ವಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಪೀಠಿಕೆಯು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಈ ಪೀಠಿಕೆಯು ವಿಸ್ತಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ, ಔಚಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ನಿಲುಮೆ. ಆದರೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿಗೆ

ಒಂದು ತೊಡಕು ಎದುರಾಗಬಹುದು. ಪೀಠಿಕೆ ಮತ್ತು ಪದ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧವೇನು- ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗೆ :

ಲವನೆ ಕೇಳ್ಸುರನರ ಭುಜಂಗಮ
ಭುವನ ದಲ್ಲಣ ದಶವದನನು
ತ್ಸವದೊಳೊಡ್ಡೋಲಗದೊಳಿದ್ದನು ಸಭೆಯ ಮಧ್ಯದಲಿ॥

ಪವನಶಿಖ ಯಮನಿಋತಿ ಹರಿ ವೈ।
ಶ್ರವಣ ವರುಣಾದಿಗಳು ಬೆಸಸೆ।
ನೆವಗೆತವಗೆನುತಿದ್ದರಿದ್ದೆಸೆಯಲಿ ದಶಾನನ ॥[8]

ಎಂಬ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಪದ್ಯದ ಹಂಗನ್ನು ತೊರೆದು ರಾವಣನು ತನ್ನ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿವೆ; ಎಲ್ಲಿಂದ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಪದ್ಯವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ರಾವಣ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಎಷ್ಟೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭವೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಅರಣ್ಯಕಾಂಡದ ರಾವಣನ ಒಡ್ಡೋಲಗದ ಪದ್ಯವಿದು. ಕಿವಿ ಮೂಗುಗಳನ್ನು ಕೊಯ್ಸಿಕೊಂಡು ರಾವಣನಿಗೆ ದೂರು ಕೊಡಲು ಶೂರ್ಪನಖಿ ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ಭುವನದಲ್ಲಣ ದಶವದನನ ಒಡ್ಡೋಲಗ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಪೀಠಿಕೆಯು ವಿಷಯಾಂತರವಾಗದೆ ಜನಸ್ಥಾನ, ಅಕಂಪನ ತಂದ ಸುದ್ದಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆಯ ಪದ್ಯವನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಆದರೆ -

ರಘುವರನ ಸಾಹಸವನಿಗೆ ಕಂಡು ಸುಗ್ರೀವ
ಅಗಲಿ ಭಯವನು ಕೀಶರುಗಳೊಡನೆ ಬಂದು
ಜಗಳಕಣ್ಣನ ಕರೆಯ ಲಗಣಿತ ಪರಾಕ್ರಮದಿ
ಹಗರಣಕ್ಕೊದಗಿ ತಮ್ಮಗೆ ನುಡಿದ ವಾಲಿ ॥[9]

'ವಾಲಿಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗ' ಪ್ರಸಂಗದ ವಾಲಿಯ ಪೀಠಿಕೆಯ ಪದ್ಯವಿದು. ಪೀಠಿಕೆಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಜಗಳಕ್ಕೆ "ಅಣ್ಣಾ" ಎಂದು ಸುಗ್ರೀವನು ವಾಲಿಯನ್ನು ಕರೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ವಾಲಿಯು ಅಣ್ಣನನ್ನು ಕರೆದಿರುವ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲೇ ಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಆಧರಿಸಲೇಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಆಸರೆಯಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡ ಮೇಲೆಯೇ ಪೂರ್ವಕಥೆಗೆ ಬರಬೇಕು.

ಅನುಭವ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವವೆಂದರೆ ವಿಷಯ ಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ 'ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ'ಯಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಿವರಗಳು, ಘಟನಾವಳಿ, ವಂಶಾವಳಿ, ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳು ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದ 'ನಡೆ'ಯ ಜ್ಞಾನವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಈ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಹೇಳುವವನೇ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಎಂಬುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈಗ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸುರ, ನರ, ಭುಜಂಗನು ಭುವನದಲ್ಲಣ ದಶವದನ ಈ ವಿಶೇಷಣಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು.

ವಾದ :

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಸು. ೧೯೩೦-೭೦ರ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಅಂಶವಿದು. ಆವರೆಗೆ ಕೇವಲ ಅರ್ಥನಿರೂಪಣೆಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚರ್ಚೆಗಳ ವಾಹಕಗಳಾಗತೊಡಗಿದವು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳನ್ನು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗೋಷ್ಠಿಗಳೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದುಂಟು. (ನೋಡಿ ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ ಪು.)ಆದರೆ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗೋಷ್ಠಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನೇ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗೋಷ್ಠಿಯೆಂದು ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗದು. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವಾಗ್ಮಿತೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಇದೆಯಾದರೂ ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದ ಕಲೆಯಲ್ಲ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ವಾದ-ಪ್ರತಿವಾದಗಳು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗೋಷ್ಠಿಯಿರುವುದೇ ವಿನಾ ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದುದಲ್ಲ. ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವಾದ-ಪ್ರತಿವಾದಗಳು ಮಂಡನೆಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮಗೆ ಅದು ಮುಖ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.[10]

ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಕಲಾ ಪರಿಕರವಿದು. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಅಭಿನಯವು ಇರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಅಪಾರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದೇ ರಂಗ ಪರಿಕರದಿಂದ ಬಹಳ ಹೊತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವುದು ಕಷ್ಟಕರವಾದುದು. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಚಿತ್ತ ಚಂಚಲವಾಗದಂತೆ ನಾಟ್ಯವೇ ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಸೀಮಿತವೂ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಸುಶಿಕ್ಷಿತವೂ ಆದುದರಿಂದ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಠಿಯಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆ. ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ಜೋಡುಗೂಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಇದೀಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ವಾದ-ಪ್ರತಿವಾದವು ಮಂಡನೆಯಾಗುವ ಪರಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ನಿರ್ವಾತಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರಾಮನು ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂದು ವಾಲಿಯನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿದುದು ಸರಿಯೇ? ಎಂಬ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಚರ್ಚೆಯಿಲ್ಲ. ಅದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ರಜಕನ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿ ರಾಮ ಗರ್ಭಿಣಿ ಸೀತೆಯನ್ನು ಕಾಡಿಗೆ ಅಟ್ಟಬಹುದೇ? ಎಂದೂ ಸುಳ್ಳಾಡದ ಧರ್ಮರಾಯನು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮೋ ಹತಃ ಎಂದು ಹೇಳಿದುದು ಸರಿಯೇ? ಕೃಷ್ಣನು ವಿದುರನ ಆತಿಥ್ಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದುದು ಸಾಧುವೇ? ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕಾನೇಕ ನಿರ್ವಾತಗಳು ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ.

ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ನಿರ್ವಾತಗಳು ಸೃಷ್ಠಿಯಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಪುರಾಣದ ನಿರ್ವಾತಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ವಾತಕ್ಕೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಪುರಾಣದ ನಿರ್ವಾತಗಳಿಗೆ ಸೆಳೆತಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ವಾತಗಳಿಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ಸೆಳೆತಗಳಿವೆ. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಭಾನುಮತಿಯ ನೆತ್ತ' ದ ಬಗೆಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತೇ ಇದೆ.[11] ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಈ ನಿರ್ವಾತದ ಸುತ್ತಲೇ ರಿಂಗಣ ಕುಣಿಯುವುದು.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸುವುದೇ ಈ ನಿರ್ವಾತ. ಈ ವರೆಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಾಗಿಯೇ ಎಂದು ಯಾವ ಪ್ರಸಂಗವೂ ರಚನೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಚನೆಗೊಂಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೂ ಅಳವಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ.[12] ಈಗ

ಪ್ರಶ್ನೆಯಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾಗವನ್ನು ಬಯಲಾಟವೆಂದೂ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂದೂ ವಿಭಾಗೀಕರಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಯಾವುದು ಎಂಬುದು. ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬಯಲಾಟವೆಂದೂ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂದೂ ವಿಭಾಗಿಸುವುದಾದರೆ ಆ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಯಾವುದು?

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿದ್ದರೆ ಬಯಲಾಟವೆಂದೂ, ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವಾದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂದೂ ಈವರೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಉತ್ತರವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಆ ಉತ್ತರವು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿಯೂ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆಯಲ್ಲ? ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳು ವಾಚಾಳಿಗಳೇ ಅಲ್ಲ. ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದರೆ ಹುಡಿ ಹಾರಿಸುವುದು, ಗರ್ಭಪಾತ ಮಾಡಿಸುವುದು, ನಿದ್ದೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮಕ್ಕಳು ಒದ್ದೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಅವುಗಳ ಗುಣಧರ್ಮ. ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ರಾಕ್ಷಸರು ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ, ವಾಚಾಳಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ ಏಕೆ? ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಭಿನಯವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವು ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು. ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮೀರಲಾಗುತ್ತದೆ. ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಲ್ಲದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಹರಿಕಥೆ, ಗಮಕ, ಬಯಲಾಟಗಳಲೆಲ್ಲ ಭಕ್ತಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಹರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿದೆಯಾದರೂ ಭಕ್ತಿಯೇ, ಇಲ್ಲವೇ ತತ್ತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೇ ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಇಂದು (ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ) ಭಕ್ತಿಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಲೆಯಲ್ಲ. ವೈಚಾರಿಕತೆ, ವಾಸ್ತವತಾವಾದಗಳ ಗಾಳಿಯು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಬೀಸಲಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಧರ್ಮ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಹರಿದಾಸರು ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರವಾದ ಹರಿಕಥೆಯ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯವನ್ನೇ ಮರೆತರು. ಖಳನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಧೀರೋದ್ಧಾತ್ತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮೆರೆಸಿದರು. ಇದರ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವ ನಿರ್ವಾತದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪ್ರಸಂಗದ ನಿರ್ವಾತವೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ, ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ, ಮೊದಲಾದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಿರ್ವಾತವು ಎದ್ದು ತೋರುವಂತೆಯೇ, ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಇಂತಹ ನಿರ್ವಾತವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೇ ಪ್ರಸಂಗದ

ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆ ನಿರ್ವಾತವಿರಬಹುದು. ಈ ನಿರ್ವಾತವನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಮಗೀಗ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ನೆರವು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಈ ನೆಲದ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಗಂಟು ಹಾಕಿದವು. ಅರಿಕೇಸರಿ ಅರ್ಜುನನಾಗುವುದು, ಭೀಮ ಸಾಹಸ ಭೀಮನಾದ ಇರಿವ ಬೆಡಂಗನಾಗುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಅಥವಾ ಬವರವಾದರೆ ಹರನ ವದನಕೆ ಬೆವರ ತಹೆ ಎಂದು ಹರನಿಗೇಕೆ-ಭಾಪೆಗೇ ಬೆವರು-ತರಿಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಮ. ಹಾಗೆ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು - ಕಥಾಂತರಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದಾಗ ಪುರಾಣ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು. ಆದರೊಂದಿಗೆ ಪುರಾಣ ಲೋಕವು ಯುಗಾಂತರಗೊಂಡು ಕಲಿಯುಗದಲ್ಲಿಯೇ ಎಲ್ಲ ಯುಗಗಳೂ ಸೇರಬೇಕಾಯಿತು. ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ನಿರ್ವಾತಗಳು ಮುಚ್ಚಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು ಆಗಲೇ. ದುರ್ಯೋಧನನು ಕರ್ಣನನ್ನು ಏಕೆ ಸ್ನೇಹಿತನೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದನು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಧನುರ್ವಿದ್ಯಾಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ಅರಿವಾಗಿ ಅವರೀರ್ವರೂ ಸ್ನೇಹಿತರಾದರು. ಇದು ಪುರಾಣದ ವಿವರ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪಂಪನ ಕೃಷ್ಣನು, ಕೌರವನು ಕರ್ಣನನ್ನು ಏಕೆ ನಂಬಿದ್ದಾನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸತ್ಯಂತಪ ಮುನಿಯ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[13] ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದ ಜಂಭೂಫಲದ ಅಖ್ಯಾಯಿಕೆಯೂ ಇಂತಹುದೇ ನಿರ್ವಾತ.[14] ಪಾಂಡವರು ಪಂಚಪಾಂಡವರೆಂದು ಪ್ರತೀತಿಯೆ ಆದರೂ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅವರು ಆರು ಮಂದಿ. ಹಾಗಾದರೆ ಕರ್ಣ ಮತ್ತು ದ್ರೌಪದಿಯ ಸಂಬಂಧ ಎಂತಹುದು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿಂದ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವೇ ಈ ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದ ಜಂಭೂಫಲ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಈ ನಿರ್ವಾತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವೆಂದು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹಾಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದೇ ಈ ನಿರ್ವಾತ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ನಿರ್ವಾತಗಳು ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಿರ್ವಾತ ಇರಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಿರ್ವಾತವಿರಬಹುದು. ಸಮಸ್ಯೆಗೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಿರ್ವಾತವೆಂದರೆ ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಧರ್ಮಾಧರ್ಮ,

ನ್ಯಾಯಾನ್ಯಾಯ ಮೊದಲಾದ ಧರ್ಮಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಿರ್ವಾತವೆಂದರೆ ಪದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತರ್ಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಂಚವಟಿಯ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನೋಡಿ ನಿರ್ಮಲ ಜಲ ಸಮೀಪದಿ ।
ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಪರ್ಣ ಶಾಲೆಯ ।
ರೂಢಿಪಾಲರು ಪಂಚವಟಿಯ । ಕಾಡಿನೊಳಗೆ ॥[15]

ಇಲ್ಲಿರುವ ನಿರ್ಮಲ ಜಲ, ಪರ್ಣಶಾಲೆ, ರೂಢಿಪಾಲ, ಪಂಚವಟಿ, ಕಾಡು ಇವುಗಳ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಹಾಗೆಂದಾಗ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಅವಿತಿರುವ ಘಟನೆಯ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯದ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೆಂದರೆ ಇದುವೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬೇಕಾದುದು (ಅರ್ಥಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯಿರುವುದು) ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಪದಗಳು (Words) ಸಾಹಚರ್ಯವಾಗಿರುವಂತೇ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗ ಪಂಪಭಾರತದ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವ;

ಇದರೊಳ್ ಶ್ವೇತಾತಪತ್ರ ಸ್ಥಗಿತ ದಶದಿಶಾಮಂಡಲಂ ರಾಜಚಕ್ರಂ
ಪುದಿದಲ್ಕಾಡಿತ್ತಡಂಗಿತ್ತಿದರೊಳ್ ಕುರುರಾಜಾನ್ವಯಂ ಮತ್ತತ್ರಾಪ
ಕ್ಕಿದರಿಂದಂ ನೋಡುಗುರ್ವರ್ವಿದುದಿದುವೆ ಮಹಾಭಾರತಕ್ಕಾದಿಯಾಯ್ತು
ಜ್ಜದಳಾಕ್ಷೀ ಪೇಳ ಸಾಮಾನ್ಯಮೆ ಬಗೆಯೆ ಭವತ್ಕೇಶ ಪಾಶ ಪ್ರಪಂಚಂ ॥[16]

ಪಂಪನ ಈ ವೃತ್ತ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ವಾಕ್ಯ ಮಾಣಿಕ್ಯ ಕೋಶವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಮುಂದಿನ ವಿವರಣೆಗೆ ಬರೋಣ. ಈ ವೃತ್ತದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಪದಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಚರ್ಯ. ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಯಾವ ಪದವೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಳಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದಾಗ ಇದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿವರಿಸುವ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೇ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಪದಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವ ಈ ಸಾಹಚರ್ಯೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಅದು ಚೆಂಡು ಪುಟನೆಗೆದಂತೆ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಅರ್ಥವಿವರಿಸಿದರೂ ನುಣುಚುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದ್ಯವನ್ನು ನೋಡೋಣ :

ಕೋಮಲಾಂಗಿ ಕೇಳೆ । ಮದಗಜ । ಗಾಮಿನಿ ಪಾಂಚಾಲೆ
ಕಾಮುಕ ಕುರುಭೂ । ಕಾಂತನ ನಿಳಯಕೆ
ಸ್ವಾಮಿಯ । ಸಂಧಿಗೆ ಧರ್ಮಜ ಕಳುಹುವ ।

ಕೋಮಲಾಂಗಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಒಂದೇ ಉಸಿರಲ್ಲಿ (ಅದನ್ನು ಹಾಡುವುದೂ ಹಾಗೆಯೇ) ಮದಗಜಗಾಮಿನಿ ಪಾಂಚಾಲೆ ಪದವೂ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಕೋಮಲಾಂಗಿ' ಪದಕ್ಕೂ 'ಮದಗಜಗಾಮಿನಿ'ಗೂ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಾಹಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಕಾಮುಕ ಕುರುಭೂಕಾಂತ'ನಿಗೂ, 'ಸ್ವಾಮಿ'ಗೂ-ಧರ್ಮಜನಿಗೂ-ಸಂಧಿ'ಗೂ ಎತ್ತಣಿಂದೆತ್ತಣ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಪಂಪನ ವೃತ್ತ "ಇದರೋಳ" ಎನ್ನುತ್ತಲೇ ಶ್ವೇತಾತ ಪತ್ರ ಸ್ಥಗಿತ ದಶದಿಶಾಮಂಡಲ ರಾಜಚಕ್ರ ಕುರುರಾಜಾನ್ವಯ ಪುದಿದು ಅಳ್ಕಾಡಿದುದನ್ನೂ, ಮಹಾಭಾರತಕ್ಕಾದಿ ಯಾದುದನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಆ ಪದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಭೂಮತೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ಪದವೂ, ಪದಪುಂಜಗಳು ಅವುಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಆ ಪದವನ್ನು ಉಜ್ಜಿಉಜ್ಜಿ ಬೆಳಗಿಸುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಪದಗಳ ನಿಭಿಡತೆಯಿಂದ, ಅವುಗಳ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯಿಂದ ತೆರಪು ಉಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ಕೋಮಲಾಂಗಿ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿಂದ 'ಮದಗಜ ಗಾಮಿನಿಯ' ವರೆಗಿರುವ 'ತೆರಪು' ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯುವುದು, ತೆರಪು ತುಂಬುವುದು, ತಾರ್ಕಿಕ ಸಾಹಚರ್ಯನನ್ನು ತರುವುದು ಇಂತಲ್ಲಿಯೇ.

ಇದೀಗ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವು ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಿರ್ವಾತವನ್ನು ತುಂಬಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಬರಬರುತ್ತ ಅದರ ಓಘಕ್ಕೆ ಕೆಲವೊಂದು ನಿರ್ವಾತಗಳು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಅದನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರಿಕರಿಸಿ, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿಯೂ ಕಥಾನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಅದನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಆ ನಿರ್ವಾತವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಂತಹ ನಿರ್ವಾತಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪರಿಹಾರವಾಗುವಂತಹವು. ರಾಮನು ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂದು ವಾಲಿಯನ್ನು ಸಂಹರಿಸುವುದು ಸರಿಯೇ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ, ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬೇಡನ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದಷ್ಟೆ. ಇದರಿಂದ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಿಂದ ವಾಲಿಯನ್ನು ಕೊಂದ ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ಕೃಷ್ಣಾವತಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತವಾಯಿತೆಂದು ಸಮಾಧಾನ ಪಟ್ಟುಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಸತ್ಯಸಂಧನಾದ, ಮಹಾಪರಾಕ್ರಮಿಯಾದ ಶ್ರೀರಾಮ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವಾಲಿಯನ್ನು ಸಂಹರಿಸಬಹುದೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. (ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತೇಲಿಹೋದ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರಸಂಗವೂ ಕೂಡ ತನಗೆ

ತಾನೆ ಸೆಳೆದು ಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆಗ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಅದು ಬೌದ್ಧಿಕವಾದುದು. ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು (ಒಂದೊಂದಾಗಿ)ಅಲ್ಲಿ ಪರಿಹರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಅಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ (ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ) ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವೂ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯೂ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ "ಪಾಪವಿದು ಪುಣ್ಯವಿದು" ಎಂದು ಕವಿ ಪ್ರಧಾನರ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಗಮಕದಂತಹ ಕಲೆಯೊಂದು ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಧ್ವನ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದರಿಂದ ಅದು 'ಇದು ಪಾಪ' 'ಇದು ಪುಣ್ಯವೆಂದು' ಯಾವುದನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ವಿಧಿಸಲಾರದು. ಹಾಗೆ ವಿಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ, ಸ್ಮೃತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಚರ್ಚೆಗಳು ಬಂದಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಅಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವರಣೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ-೮

ಅರ್ಥದ ಅರ್ಥ

ಭಾಗ-೧

ಸಸೂರ್‌ಪೂರ್ವದ ಚಿಂತನೆಗಳು :

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ವಿಫುಲವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮಂಡಿತವಾಗಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಸಸೂರ್ ಪೂರ್ವದ ಮತ್ತು ಸಸೂರ್ ಅನಂತರದ ಚರ್ಚೆಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಇದು ಕೇವಲ ಅನುಕೂಲದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಈ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಪ್ರಚುರವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಸೂರ್ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಡೆದ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗುವುದು. ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಸೂರ್ ಹಾಗೂ ಆತನ ಅನಂತರದ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ವಿಶದವಾಗಿಯೇ ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದು.

ಸಸೂರ್ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಡೆದ ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವು (Expressive realism) ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರಸ್ಕಿನ್ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಯು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದನು. ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರಸ್ಕಿನ್ನನು ಎರಡು

ಮುಖ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದನು. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಕಲೆಯು ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕವೂ ಹೌದು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವೂ ಹೌದು. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಅವುಗಳೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ, ಒಂದೇ. ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಆಳದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅನುಕರಣಾವಾದ ಮತ್ತು ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕೂಸಾಗಿತ್ತು. ರಸ್ಕಿನ್ನನು ಸ್ನಿಗ್ಧವೂ, ಸ್ವಚ್ಛವೂ ಆದ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಬಾಧಿತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬಹುದೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಅವು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನೋಟಕನ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಅವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ನೋಡಲೆಂದೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲೆಂದೂ ಇರುವಂತಹವು.

ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿತ್ಯ ಸತ್ಯಗಳು ಹೀಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅವು ಕಲಾವಿದನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಹಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಎಂಬೀ ಗೃಹಿಕೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುವು. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕಾರಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ 'ಮೆಲ್ನೋಟದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ' ವೊಂದು ಪ್ರಚಾರವಾಯಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬದುಕಿನ ನೇರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೆಂದು ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ಐರಿಸ್ ಮರ್ಡೋಕ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನ ಪ್ರಕಾರ "ಕೆಟ್ಟ ಕೃತಿಯು ಜಗತ್ತಿನ ಬಗೆಗೆ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ನೈಜವಾದುದೆಂದರೆ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳಿಗೆ ಸತ್ಯವೂ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವೂ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ". ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಅದರ ಅಧಿಕೃತತೆಗಾಗಿ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಡಾಡಲಾಯಿತು. ಕಾದಂಬರಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಜಗತ್ತನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ ಇಲ್ಲವೇ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಅದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ? ಈ ಕಂಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆತನು ಏನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಪ್ರಧಾನವಾದುದೆಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಆಶಯ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಓದುಗರು ತಮ್ಮ ಓದಿನ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದು ನಂಬಲಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದೂ, ಅದನ್ನು ಓದುಗರು ಪಡೆಯಬಹುದೆಂದು ತರ್ಕಿಸಲಾಯಿತು. ವಿಮರ್ಶಕರು, ಕೃತಿಕಾರನ ಬಗೆಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಮುಂದೆ ೧೯೪೦ ಮತ್ತು ೧೯೫೦ ರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅದು ಕೃತಿಕಾರನ ಆಶಯವನ್ನು ಕೃತಿಯ ಹೊರಗಡೆ- ಆತ್ಮಕಥೆ ಅಥವಾ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಇರುವುದೇ ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಮೌಲ್ಯಯುತವಾದುದೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದಲ್ಲ. ಕೃತಿಯೊಳಗಡೆಯೇ ಕೃತಿಕಾರನ ಆಶಯವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ, ಎಂದು ನವ್ಯ ಪಂಥೀಯರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ನವ್ಯ ಪಂಥಿಯರ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವುಗಳು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದಂತಾಯಿತು. ಅದೆಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದಂತೆಯೇ ಈ ಪಂಥವೂ ಕೂಡ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿದೆ ಎಂಬುದಾಗಿಯೇ ನಂಬಿತ್ತು. ಕೃತಿಯು ಅರ್ಥಶರೀರವಾಗಿದ್ದು, ಅರ್ಥವು ಅದರಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ಕೃತಿಯು ಏಕಾರ್ಥ ಪ್ರಣೀತವಾದುದೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ ಅದು ಕಾಲಾತೀತವೂ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೂ, ಅವರದೂ ಆದುದೆಂದು ನವ್ಯ ಪಂಥೀಯರು ನಂಬಿದರು.

ನವ್ಯ ಪಂಥಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಸಂರಚನಾವಾದ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಥ್ರಾಫ್ ಪ್ರಾಯ್‌ಯ Anatomy of Criticism ಎಂಬ ಕೃತಿಯು ಆಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಆತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೇವಲ ಕೃತಿಯ ಮೇಲಣ ಅವಲಂಬನೆಯಷ್ಟೇ ಆಗಬಾರದು, ಅದು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಆಗಬೇಕೆಂಬುದಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಹೀಗೆ ಆತ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗುವಂತೆ ಪರಿಭಾಷೆ, ವರ್ಗೀಕರಣ, ವಿಧಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ವಿವರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ.

ಪ್ರಾಯ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಬಾಹುಳ್ಯವಿರುವುದೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಗಿಂತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ- ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಂಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಎಂದಾತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೇವಲ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನಷ್ಟೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಆದರ ಅರ್ಥದ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ.

ಆದರೆ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಬಹುಳತೆಯು ಏಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯ್ ಆಶಾದಾಯಕವಾದ ಉತ್ತರನ್ನೇನೂ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅದು ಪೂರಕವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಗ್ವಾದಗಳು ರಚನಾತ್ಮಕವಾಗುವ ಬಹು

ಅರ್ಥಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾಗದೇ, ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಖಂಡವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ. ನಮಗೆ ಕೃತಿಗೆ ಸದೂರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಆಪ್ತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದು. ಹೀಗೆ ದೂರ ಅಥವಾ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದರಿಂದಾಗಿ ಆ ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಸಾವಯವತೆಯ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಒಂದು ಸಮಷ್ಟೀ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಯಾವತ್ತು ವಿರೋಧವನ್ನು ತರಲಾರವು. ಅದು ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯ ಒಪ್ಪಂದವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯ್ ಯಾವುದರ ಪರವಾಗಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಯಿತು. ಆತನಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಪಂಥಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿಡುವುದಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಡ್ಡಗೋಡೆಗಳನ್ನೋಡೆಯುವುದೇ ಆತನ ಮುಖ್ಯ ನಿಲುಮೆ.

1960ರ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರವಾಹವೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಾಚಕ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿ ನೋಡುವ ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ತುಂಬಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದರಿಂದ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನು ಏಕರೂಪವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯ ಬಹು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅದು ಕರ್ತೃವನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸುತ್ತ ವಾಚಕನನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ತಂದಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಜೋತುಬೀಳುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿತು. ಯಾವ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಆ ಅರ್ಥ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ, ವಾಚಕರು ಏನೇನು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ನೀಡುವರೋ ಅದೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಯಿತು. ಕೃತಿಯ ರಾಚನಿಕವಾದ ಘಟಕಗಳು ಓದುಗರ ಓದಿನ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಈಗ ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಇವರಲ್ಲಿ ಅದ್ಯನೆನಿಸಿದವನು ವಾಲ್ಟರ್ ಜೆ. ಪ್ಲಾಟಫ್ ಎನ್ನುವ ವಿಮರ್ಶಕನು. ಆದರೆ ಈತನು ಓದುಗನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಓದುಗನೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟನು. ಉತ್ತಮ ಓದುಗನಿಗೆ ಮತ್ತು ಲೇಖಕನಿಗೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಲ್ಲ ಎಂದು ಆತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮೇಲ್ನೋಟದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಸ್ಲೇನ್ಲ್ ಫಿಶ್ ಎನ್ನುವ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಾಚಕವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕನು ಆಂಗ್ಲೋ ಅಮೇರಿಕೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಈಗ ಮುಖ್ಯವಾಗತೊಡಗಿದನು. ಕೃತಿಯ ಓದುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾಚಕನ ಅನುಭವವನ್ನು ಈತನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದನು. ಓದುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದ್ದು. ಕೃತಿಯು ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ಏನು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಬೇಕು. ವಿಮರ್ಶಕನ ಮುಖ್ಯ

ಜವಾಬ್ದಾರಿಯು-ಪದಗಳು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಕಾಲದ ಜತೆಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಫಿಶ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ನೇರ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವತ್ತ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸತ್ಯವು ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವೆ ಆದರೂ ಓದುಗರು ಇಂತಹ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಓದುಗರು ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳೆಂಬ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಫಿಶ್‌ನ ಓದುಗರೆಲ್ಲರೂ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವವರಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆತನ ಓದುಗನು ಕೈಲಾಗದ ಓದುಗನಾಗಿದ್ದು, ಒಬ್ಬಂಟಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ನಿಜವಾದ ಓದುಗನು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ತನ್ನೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ನೆರವೇರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಆತನು ವೈಯಕ್ತಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ, ಅನುಭವಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಕಥನಗಳೆ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಆತನು ಅನುಭವ, ಭಾಷೆ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆ (Idiology) ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನ್ನಿನ ವಾಚಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಇವರಲ್ಲಿ ಹಾನ್ಸ್ ರಾಬರ್ಟ್ ಜಾಸ್ ಮತ್ತು ಫೂಫ್‌ಗಾಂಗ್ ಐಸರ್ ಮುಖ್ಯರಾದವರು. ಅಂತರ್ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ವಾಚನಗಳು ಮತ್ತು ಓದುಗರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಶೋತ್ತರಗಳ ಕುರಿತು ಜಾಸ್‌ನಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯಿದೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ "ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ತನ್ನ ಕಾಲಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಓದುಗನಿಗೂ ಅದೇ ಮುಖವನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ತೋರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಾಲಾತೀತವಾದ ಸಾರವನ್ನು ಸ್ವಗತವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಸ್ಮಾರಕವಲ್ಲ. ಮುಂದಿನದು ಫೂಫ್‌ಗಾಂಗ್ ಐಸರ್‌ನ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳು. ಆತನು ಕೃತಿಯ ಪದಗಳು ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತವೆ. ಅದು ಚಿಂತನೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯು ಓದುಗನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡು ಆತನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೇ ಅಥವಾ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುವುದಕ್ಕೂ ಅದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಐಸರನಲ್ಲಿಯೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಸಂಹವನಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆತನು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗೌಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ.[1]

ಸಸೂರನ ಚಿಂತನೆಗಳು

ಸಸೂರನು ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ತಾನು ಏನನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಯಾವುದರ ಕಡೆಗೆ ತಾನು

ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ; ಯಾವುದಕ್ಕಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಅದೇಂದರೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಎಂದರೇನು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಆತನು ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಸೂರನು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದ ರೀತಿ ಅಭೂತ ಪೂರ್ವವಾದುದು. ಭಾಷೆಯು ಸಂಕೇತಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದು ಮೊದಲು ಬಾರಿಗೆ ಆತನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು. ಸದ್ದುಗಳು (noise) ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಸಂವಹನವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಭಾಷೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಿಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಅವುಗಳು ಬರಿದೇ ಧ್ವನಿಗಳಷ್ಟೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಂವಹನಗೊಳಿಸಲು ಅವು ಒಂದು ಒಡಂಬಡಿಕೆಯ ನಿಯಮದ, ಸಂಕೇತಗಳ ನಿಯಮಾವಳಿಯ ಅಂಗಭಾಗವಾಗಿರಬೇಕು. ಸಂಕೇತವು (sign) ಸೂಚಿಸುವ ರೂಪ (form) ವೊಂದರ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ಸಸೂರನು ಸೂಚಕ (signifier) ಎಂದೂ, ಸೂಚಿತವಾಗುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಸೂಚಿತ (signified) ಎಂದೂ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸುವುದು. ನಾವು ವಿವರಣೆಯ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಹೇಳಿದರೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುವುದಿಲ್ಲ - ಅವು ಸಂಕೇತದ ಅವಯವಗಳಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಸಂಕೇತವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಆ ಸಂಕೇತದ ಗುಣಧರ್ಮಗಳೇನು ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಸಸೂರನ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಕೇತದ ಮೊದಲ ಲಕ್ಷಣವೇ ಅದರ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕತೆಯಾಗಿದೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತಗಳ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮಿಶ್ರಣವು ಕೇವಲ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವೇ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಸಂಕೇತದ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕತೆ ಎಂದರೇನು?

ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತಗಳ ನಡುವೆ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ ಅಥವಾ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಯಾವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನೆಲೆಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತಗಳ ನಡುವೆ ಸಾವಯವವಾದ ಯಾವ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಬಹಳ ಸೀಮಿತವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಂದಾಗ ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಮ ನಿರ್ದೇಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ(homenclature) ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅಂದರೆ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿ ಒಂದಷ್ಟು ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಒಂದಷ್ಟು ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲದೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಸಸೂರನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಬೈಬಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಾಗೆ ಆ್ಯಡಮನು ಜೀವಜಂತುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದಂತೆಯೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಆದರೆ ಹಾಗೊಂದು ವೇಳೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ನಾಮ ನಿರ್ದೇಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆಂದಷ್ಟೇ ಭಾವಿಸಿದ್ದೇ ಆದರೆ, ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಬಹು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದವು. ಕನ್ನಡದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಹೆಸರನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದು ಆಗ ನಮಗೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಷೆ ಇಷ್ಟೇ ಎಂದಾದರೆ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಾವು ಕಲಿತು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಹಾಗಿಲ್ಲವಲ್ಲ? ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಅಥವಾ ಸೂಚಿತಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷೆಯೂ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ - ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಸಂಯೋಜನೆಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಭಾಷೆಯು ಇರುವ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವೆಂದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಯಾವುದೇ ಖಚಿತವಾದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಅಥವಾ ಖಚಿತವಾದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸೂಚಕಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ, ಸೂಚಿತವು ತನಗೆ ತಾನೇ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸೂಚಿತವೂ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈಗ ನಮಗೆ ಎದುರಾಗುವ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಸೂಚಕ ಅಥವಾ ಸೂಚಿತವನ್ನು ಯಾವುದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೇ ಅವೆರಡೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದುದು ಅಥವಾ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನುಳ್ಳವು ಎಂಬುದೇ ಸಸೂರನ ಉತ್ತರವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದಷ್ಟು ವಿವರಣೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ.

ಭಾಷೆಯು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕೆಲವೊಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾದ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಗೋ ಕೊಟ್ಟುಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯು ತಾನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಸೂಚಕಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅದರದೇ ಆದ ಸೂಚಿತಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷೆಯೂ - ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿವಿಧ ಸೂಚಕಗಳ ಮೊತ್ತವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು, ಒಂದು ಕ್ರಮಬದ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಧ್ವನಿಯ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ವಿಶದವಾಗಿಸುವುದು (Articulating) ಮತ್ತು ವಿಭಜಿತಗೊಳಿಸುವುದು (dividing) ಇವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸೂಚಿತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ಕ್ರಮಬದ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿ ಅಥವಾ ಘಟಕಗಳಾಗಿ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸಂಘಟಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಸೂಚಕಗಳನ್ನು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿ ಆರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಬದಲಾಗಿ ಅದು ತನಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದಂತೆ ಸರಮಾಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವಿಭಜಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು; ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಅಥವಾ ಸೂಚಿತಗಳು ಸಾತತ್ಯವೊಂದರ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ವಿಭಜನೆಗಳು ಎಂದರೆ, ಅವುಗಳಿಗೆ

ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳು ಇಲ್ಲ ಎಂದರ್ಥ. ಎಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಒಂದಿಲ್ಲವೊಂದು ಅಗತ್ಯತೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದರ್ಥ. ಅವುಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸದಸ್ಯರಾಗಿರುತ್ತ, ಅವುಗಳನ್ನು ಇತರ ಸದಸ್ಯರ ಸಾಮೀಪ್ಯದಿಂದಷ್ಟೇ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದುದರಿಂದಲೇ ಸಸೂರ್ ಹೇಳುವುದು "ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಧನಾತ್ಮಕ ಪದಗಳಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಷ್ಟೇ ಇರುತ್ತವೆ" ಈ ಚರ್ಚೆಯು ಲಾಂಗ್ವಾ ಮತ್ತು ಪೆರೋಲ್ (langve and parole) ಎನ್ನುವ ಇನ್ನೊಂದು ಚರ್ಚೆಗೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ.

ಲಾಂಗ್ವಾ ಮತ್ತು ಪೆರೋಲ್‌ಗಳ ಚರ್ಚೆ ಎಂದರೆ ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಜವಾದ ಅವತರಣಿಕೆಯ (manifestation)ಸಂಬಂಧವೇ ಆಗಿದೆ.

ಲಾಂಗ್ವಾವೆನ್ನುವುದು ಭಾಷೆಯೊಂದರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದರೆ ಕೆಲವೊಂದು ರೂಪಣಗಳಿರುವ (forms)ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪೆರೋಲ್ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಎಂದರೆ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಸಾಧಿತಗೊಳ್ಳುವ ಭಾಷಾ ಕ್ರಿಯೆ (speech acts)ಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಲಾಂಗ್ವಾವು ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನು ಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಕರಗತಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಥವಾ ಒಂದು ಸಮುದಾಯದ ಜನಗಳು ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಡೆಯೇ ಅವರ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲದಿಂದ ಕಲೆಹಾಕಿದ ಒಂದು ವ್ಯಾಕರಣಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ರೂಪಣಗಳ ಮೊತ್ತ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದರಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಭಾಷಿಕ ಭಂಡಾರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪೆರೋಲ್ ಎನ್ನುವುದು, ಭಾಷೆಯ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಯ ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪೆರೋಲ್ ಎನ್ನುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿನ ಘಟಕಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ಜೋಡಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಧ್ವನ್ಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಅವತರಣಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ಲಾಂಗ್ವಾ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆಂದೂ, ಪೆರೋಲ್ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ 'ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ'ವೆಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಸೂರ್ ಪಂಥೀಯ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಲ್ಲ ಮೂಲ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಸೂರನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದುದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದುದನ್ನು, ಆನುಷಂಗಿಕ ಅಥವಾ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾದುದರಿಂದ ಅಗತ್ಯವಾದುದನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದ. ಲಾಂಗ್ವಾ ಮತ್ತು ಪೆರೋಲ್‌ಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾದುದಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಧ್ವನಿಶಾಸ್ತ್ರವು (phonology) ಈ ಭೌತಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ; ಭಾಷಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುವ ಸೂಚಕದ ಅಮೂರ್ತ ರಚನೆಯನ್ನು, ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಸಂಕೇತದ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ಗುಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಸೂರ್ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಭಾಷೆಯ ಕಾಲಿಕ (synchronic) ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಧ್ಯಯನ (diacronic) ಎಂಬೆರಡು ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ.

ಈಗ ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಂಕೇತದ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ಗುಣಧರ್ಮಕ್ಕೂ, ಭಾಷೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಗುಣಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇನು ಎಂಬುದು. ಅದು ಹೀಗೆ; ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತಗಳ ನಡುವೆ ಕೆಲವೊಂದು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ಅಥವಾ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದೆಂದಾದರೆ, ಸಂಕೇತವು ಕಾಲದಿಂದ ಪರಿಣಾಮಗೊಳ್ಳದ ಅಥವಾ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಗುಣಧರ್ಮವೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿರಲೇ ಬೇಕು. ಬದಲಾವಣೆಯಾಗದ 'ಸಾರ' (ಗುಣಧರ್ಮ) ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳ್ಳುವ ಗುಣಕ್ಕಿಂತ ವಿರುದ್ಧವಾದುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂಕೇತದ ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿದರೆ, ಕಾಲದಿಂದ ಅಭಾಧಿತವಾಗದೆ ಉಳಿಯುವ ಗುಣಧರ್ಮವು ಅದಕ್ಕಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಧ್ವನಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಾವ ಅಂಶವನ್ನಾದರೂ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದು. ಭಾಷೆಯ ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ, ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಆದುದಾಗಿದೆ.

ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಸಂಕೇತವು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾದುದರಿಂದ, ಅದು ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಭಾದಿತವಾದುದರಿಂದ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ನಿರಿತಿಹಾಸಿಕ (a historical) ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೂ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆ. ಸಂಕೇತವು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಉಳಿಯುವ ಯಾವುದೇ ಸಾರವನ್ನು (Core) ಉಳ್ಳದಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ ಅಸ್ಮಿತೆಯಲ್ಲೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳೆಂದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಸಂಬಂಧಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ, ಭಾಷೆಯು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ, ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ; ಆಗ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಟ್ಟೇ ಅದರ ಘಟಕಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕನ್ನಡದ 'ಇದು-ಉದು-ಅದು' ಸರ್ವನಾಮಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹಳೆಗನ್ನಡದ 'ಉದು' ಎಂಬುದು 'ಇದು' ಮತ್ತು 'ಅದು' ಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಉದು' ಇಲ್ಲದೆಯೇ ನಾವು ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಗೆ ಮರಳಿ ಸೇರಿಸುವುದು ವಿಕೃತಿಯೂ, ಕೃತ್ರಿಮವೂ ಆದುದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಅಂದರೆ ಪತನವೊಂದರ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಾಗ, ನಿಜವಾಗಿಯೂ

ನಾವು ಆಯ್ದು ನಿರಂತರವಾದ ಅಕಾಲಿಕ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟು ಸೇರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕವಲುಗಳು ಕಾಲಿಕವಾದ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳಿದಂಲೇ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಅವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವು ವಿವಿಧ ಹಂತದ ತಥ್ಯಗಳೂ (Facts) ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಾಲಿಕವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳು ವಿಕೃತಕಾರವಾದುವು, ಅಂದರೆ 'ಹಿಂದಿನ' ಮತ್ತು 'ಇಂದಿನ' ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಕೇತವೂ ಅದರದೇ ಆದ ಕಾಲಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಪೇಕ್ಷಿತ ಅಂಶವನ್ನುಳಿದು (properties) ಯಾವುದೇ ಇತರ ಅಂಶವನ್ನೇನೂ ಪಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಕೇತಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದೇನೆಂದರೆ ಅದು ಯಾವ ವಿಷಯಗಳು (matters)ಯಾವಾಗ ಸಂಕೇತಗಳೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರ ದೃಷ್ಟಿ ಕೋನವೇ ಆದುದರಿಂದ, ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಸಂಕೇತಗಳೆಂಬುವೇ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇಲ್ಲದಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದೇನೆಂದರೆ, ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಭಾಷಾ ರೂಪಣಗಳು (Forms)ವಿವಿಧ ಹಂತದ ಪಥ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳು ವಿವಿಧ ಉಪಾಧಿಗಳನ್ನೊಳ ಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಈ ರೀತಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಸಂಕೇತದ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಸಸೂರನ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ರೂಪಣವೇ ಹೊರತು ಅದೊಂದು ದ್ರವ್ಯರೂಪವಲ್ಲ (substance) ಭಾಷೆಯು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವವರೆ ಆ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಧನಾತ್ಮಕ ಧ್ವನಿಗಳು ಮತ್ತು ಸೂಚಿಸುವ ಘಟಕಗಳಿರುವ ಪೆರೋಲ್ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಲಾಂಗ್ವಾ ಎನ್ನುವುದು ವಿರೋಧಗಳ ಅಥವಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಧ್ಯಯನಕಾರರು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಸಸೂರನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅವಧಾರಣೆ ಕೊಡುವುದು ಭಾಷಿಕ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ಕುರಿತಾಗಿಯೇ. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಸಿದ್ಧರೂಪವಾದುದಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಧನಾತ್ಮಕವಾದ, ಸ್ವಯಂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿತವಾದ ಯಾವ ಘಟಕಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಒಂದು ಅಂಕಿಯ (Unit) ಎರಡು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು (instances) ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಲ್ಲದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ನಡುವೆ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿ, ಒಂದು ಔಪಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಪೇಕ್ಷಿತವಾದ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಡೆ ಸೂಚಕಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಸೂಚಿತಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸಾಪೇಕ್ಷಿತ ಮತ್ತು ವಿರೋಧಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದೆವೆಂದಾದರೆ, ಒಂದು

ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವ, ಭಾಷಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳಾವವು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು-ಧನಾತ್ಮಕ ಭಾಷಿಕ ಸಂಕೇತಗಳೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕರೆಯಲಾಗುವ-ಅಸ್ಮಿತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾತಾಡಬಹುದು.

ಅಂತೂ, ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಿಸುವಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು ಎಂದಾಯಿತು. ಮೊದಲನೆಯದು ಅಸ್ಮಿತೆಯಾದರೆ ಎರಡನೆಯದು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು. ಹಾಗೆಯೇ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದಂತೂ ಈ ವರೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಪರ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ವಿರೋಧಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಕಣಗಳು ಕ್ರಮಾನುಗತಿಯನ್ನು (sequence) ಪಡೆಯುವಾಗ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿನ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ. ಭಾಷಾ ಕ್ರಮಾನುಗತಿಯಲ್ಲಿ ಪದದ (term) ಮೌಲ್ಯವು ಆ ಪದ ಮತ್ತು ಅದೇ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ಇತರ ಪದಗಳ ವೈದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದಲ್ಲದೆ, ಕ್ರಮಾನುಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಮುಂದೆ ಇರುವ ಮತ್ತು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವ ಪದಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಲಂಬಾಂತರ ಸಂಬಂಧವೆಂದೂ (paradigmatic) ಎರಡನೆಯದು ಸಮಾನಾಂತರ ಸಂಬಂಧವೆಂದೂ (syntagmatic) ಈಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನಾಂತರ ಸಂಬಂಧಗಳು ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗದ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಕ್ರಮಾನುಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಳ್ಳುವ ಅಂಶಿಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳು – ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ. ಲಂಬಾಂತರ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅಂಶಿಗಳಲ್ಲೇ ಅಡಗಿರುವ ವಿರೋಧಗಳಾಗಿದ್ದು, ಅವು ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾನ ಪಲ್ಲಟ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

p ಲಂ	p ಲಂ	p ಲಂ	p ಲಂ	p ಲಂ	p ಲಂ	p ಲಂ
a	a	a	a	a	a	a
r	r	r	r	r	r	r
a ಬಾಂ	a ಬಾಂ	a ಬಾಂ	a ಬಾಂ	a ಬಾಂ	a ಬಾಂ	a ಬಾಂ
ಸ	ಮಾ		ನಾ	ಂ	ತ	ರ
S	Y	N	T	A	G	M
d	d	d	d	d	d	d
i ತ	i ತ	i ತ	i ತ	i ತ	i ತ	i ತ
g	g	g	g	g	g	g
m ರ	m ರ	m ರ	m ರ	m ರ	m ರ	m ರ

ಯಾವ ವರ್ಗೀಕರಣದ (categorry) ಮೂಲಕ ಘಟಕಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗುವುದೋ ಅದನ್ನು ಲಂಬಾಂತರ ಸಂಬಂಧ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ 'ಅ' ಎನ್ನುವ ವರ್ಣವು ಅನೇಕ ಲಂಬಾಂತರ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದು ವರ್ಣಮಾಲೆಯ ಮೊದಲ ಅಕ್ಷರವಾಗಿ, ಸ್ವರಾಕ್ಷರವಾಗಿ, ಹ್ರಸ್ವಸ್ವರವಾಗಿ, ಅಘೋಷ ವರ್ಣವಾಗಿ. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಲಂಬಾಂತರ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇಂತಹ ಇನ್ನೂ ಇತರ ಘಟಕಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದೇನೆಂದರೆ, ಲಂಬಾಂತರ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವುದು, ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಪಟ್ಟಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ.

ನಾವು ವಾಕ್ಯವೊಂದನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡುವಾಗ ಇಲ್ಲವೇ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವಾಗ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯು ಅರ್ಥ ಕೊಡುವುದೇ ಆಗಿದ್ದು ಅದು ಈಗಾಗಲೇ ಆರಿಸಿದ ಲಂಬಾಂತರ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ವಿರೋಧಗಳ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ; (ಈ ಲಂಬಾಂತರಗಳ ಸಂಬಂಧ) ಮತ್ತು ವಿರೋಧಗಳ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ ; ಈ ಲಂಬಾಂತರಗಳು – ನಾವು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ ಮತ್ತು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ ಆ ಲಂಬಾಂತರಗಳಿಂದ ಆಯ್ಕೆಯಾಗದ – ಘಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾದುವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಘಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಘಟಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಸಮಾನಾಂತರಗಳುಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಮಾನಾಂತರ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವುದು ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ – ಒಂದು ಓಘದಲ್ಲಿ (Sequence) ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವ ಘಟಕಗಳ ಸಂಬಂಧ – ಅನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಸೂರನು ಇಡೀ ಭಾಷಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಲಂಬಾಂತರ ಮತ್ತು ಸಮಾನಾಂತರ ಸಂಬಂಧಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚಿಸಬಹುದೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಆತನು ಕಾಲಿಕ ತಥ್ಯಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನುಳ್ಳವು ಎಂದೆನ್ನುವುದು. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂರಚನವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಪರಿಭಾವಿಸುವುದು ಎನ್ನುವುದು. ಅದಲ್ಲದೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವ ಘಟಕಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಸರಳೀಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅಂತಹ ಗುಣಧರ್ಮಗಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂದರ್ಥವೇನೂ ಆಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ವಿವಿಧ ಸ್ತರದ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ; ಪ್ರತೀ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತ, ಹಾಗೆಯೇ ಇತರ ಘಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿ ಇನ್ನು ಮೇಲ್ ಸ್ತರದ ಘಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಆ ಎಲ್ಲಾ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂರಚನೆಯ ಸ್ತರಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ.

ಈಗ ಸಾರಾಂಶರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು : ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ರೂಪಣವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ಅದೊಂದು ದ್ರವ್ಯರೂಪವಲ್ಲ. ಅದರ ಘಟಕಗಳು ಕೇವಲ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಳ್ಳುವ ಗುಣಗಳನ್ನು (properties) ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ; ಸಂರಚನೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ತಮಗಿಂತ ಮೇಲ್ ಹಂತದಲ್ಲಿರುವ ಅಂಶಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನತೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಾಗಿಯೇ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತ ಆ ಮೂಲಕ ಆಯಾ ಭಾಷೆಯ ಅಂಶಿಗಳು ಅಥವಾ ಘಟಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನಾವು ಕ > ಖ, ತ > ಥ ಇತ್ಯಾದಿ ಭೇದಗಳನ್ನು ಕಾಕಲ್ಯ > ಉಭಯೋಷ್ಠ್ಯ; ವರ್ತ್ಸ್ಯ > ತಾಡಿತ – ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಇವು ಕನಿಷ್ಠತಮ ಘಟಕಗಳಾದುವು. ಈ ಧ್ವನಿಮಾಮುಗಳು ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನುಳ್ಳವು. ಏಕೆಂದರೆ, ಅವು ಪರಸ್ಪರ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲವು. ಉದಾ : 'ತಲೆ'ಯು 'ಬಲೆ'ಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಇವು ಆಕೃತಿಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶಿಗಳ (morophological Units) ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಬಲ್ಲವು. ಉದಾ : ತಲೆಹಾಕು, ಬಲೆಹಾಕು, ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೇ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪದಗಳೆನಿಸುವ ಇವು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ ಸ್ತರದ ಅಂಶಿಗಳಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ.

ಇನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂಶಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಸೂರನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈಗ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಭಾಷೆಯ ಗುಣಧರ್ಮಗಳೇನೆ ಇರಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಭೇದಗಳು (distinction) ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಾಜದ ದತ್ತಾಂಶಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ, ಒಂದು ಭಾಷಾ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು. ಭಾಷಾ ಅಧ್ಯಯನವೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒಡಂಬಡಿಕೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಆಗಿದೆ. ಘಟಕಗಳು ಮತ್ತು ನಿಯಮಗಳು ಸೇರಿ ಉಂಟಾಗುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮುದಾಯದ ಜನರ ಭಾಷಿಕ ಸಂವಹನವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಸೂರ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಥ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಒಡಂಬಡಿಕೆಗಳು ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದು ಅವು ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಂಕೇತಗಳೇನು? ಸಂಕೇತಗಳು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳೇನು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಸಸೂರನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆಂದೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು.[2]

ಅರ್ಥ ಬಾಹುಳ್ಯ :

ಈಗಾಗಲೇ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಸೂರ್ ಪೂರ್ವದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಪಠ್ಯದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಾರಸುದಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳವು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಸ್ತವತಾ

ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಲೇಖಕ ಅಥವಾ ನಾವು ತಿಳಿದ ಜಗತ್ತು ಅಥವಾ ಅವುಗಳೆರಡರ ಸಮ್ಮಿಲನ ಇಲ್ಲವೇ ನಾವು ತಿಳಿದ ಜಗತ್ತಿನ ಬಗೆಗಿನ ಲೇಖಕನ ಗ್ರಹಿಕೆ- ಇವುಗಳನ್ನೇ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅಧಿಕೃತಗೊಳಿಸಿತು. ನವ್ಯ ಪಂಥವು ಅರ್ಥದ ವಾರಸುದಾರಿಕೆಯನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೋ ಅಥವಾ ಮಾನವೀಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೋ ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯಿತು. ನಾರ್ಥ್ರಾಪ್ ಫ್ರಾಯ್ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮನುಷ್ಯರ ವಿಲಕ್ಷಣತೆ ಮತ್ತು ಬಯಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ವಾಚಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ವಾಚಕವನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ, ಆತನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯು ಲೇಖಕನಿಂದ ಇಲ್ಲವೇ ಕೃತಿಯಿಂದ ನಿರ್ಣಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥದ ವಾರಸುದಾರನಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದುವು. ಜರ್ಮನ್ನನ ಈ ವಾಚಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಬಾಹುಳ್ಯ ಎಂಬುದು ಸೀಮಿತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು.

ಈಗ ಭಾಷೆ ಎಂಬುದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಥ್ಯ(social fact) ಎನ್ನುವ ಅಂಶವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥವು ಒಂದು ಸಂಕಥನದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಕಥನಕ್ಕೆ ಜಾರಿಕೊಂಡಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಯಾವ ಸಂಕಥನಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೋ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅರ್ಥಗಳೂ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವು ಬಹುಳತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಅನೇಕ ಸಂಕಥನಗಳಲ್ಲಿ (ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಇತ್ಯಾದಿ) ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅವುಗಳ ಮತ್ತು ಅವುಗಳೊಂದಿಗಿನ ವೈರುಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷಗಳು. ನಮ್ಮ ಅರ್ಥ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗಷ್ಟೆ ಅವು ವಸ್ತು ಸತ್ಯಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಪದ ಅಥವಾ ವಾಕ್ಯವು ಒಂದು ನಿದಿಷ್ಟ ಸಂಕಥನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ವಾರಸುದಾರನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದೆಂದರೆ "ವಸ್ತುಸತ್ಯ" ವೆಂಬುದು ಕೂಡ ಆರೋಪಿತವಾದ ರಚನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅರ್ಥದ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುವುದೆಂದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಬಗೆಗಿನ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಸಾಹಚರ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಭಾಗ-೨

ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಮುಖ್ಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ' (ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಕೆಲವು ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಜೋಶಿಯವರು ಸೂತ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜೋಶಿಯವರು ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರಾದುದರಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅವರು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ;

೧. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೆಂಬುದು ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯೂ ಹೌದು, ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಯೂ ಹೌದು; ಪ್ರಸಂಗ, ಪಾತ್ರ, ಕಥಾನಕಗಳ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯೂ ಹೌದು.

೨. ಮಾತಿನ ಅಂಶ, ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ.

೩. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಆಶುನಾಟಕ

೪. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥವೂ ಹೌದು.

೫. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯಗಳ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆ, ಸ್ವಗತ, ಸಂವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಗುವ ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆ. ಆದರೆ ಅದು ಪದ್ಯಗಳ ಅನುವಾದವಲ್ಲ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಾತ್ಮಕವಾದ ಮಂಡನೆ.

೬. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಪರಂಪರೆಯೆಂಬುದು ಒಂದು ಆಕರ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘಕಾಲದಿಂದ ರೂಢವಾಗುತ್ತ, ಕಲಾವಿದರ ಕೊಡುಗೆಗಳಿಂದ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರುವುಂತಹದು. ಹಾಗೆಯೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಿದ್ಧಶೈಲಿ, ಭಾಷೆಗಳಿವೆ. ಇವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸವೆದುಹೋದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಕಾಣಿಸುವಷ್ಟು ರೂಢಿ ಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಮಧ್ಯೆ, ಸಮರ್ಥರಾದ ಕಲಾವಿದರು ಹೊಸಭಾಷೆಯನ್ನು, ಹೊಸ ಭಾವವನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ನೀಡುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಲ, ದೇಶ, ಸ್ವಭಾವದಿಂದಲೂ, ನೂತನ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದಲೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಪರಿವರ್ತನೆ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೂ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.[3]

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ (ಯಕ್ಷಗಾನ) ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಿವು. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿಯವರು ಮಂಡಿಸಿದ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಗಳಿವು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕದಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿವು ಎಂಬುದೇ ಸರಿಯಾದ ವಿವರಣೆಯಾದೀತು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ವಾಙ್ಮಯದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನ, ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಯಾದುದರ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಸಂರಚನವಾದದಂತಹ ವಿಮರ್ಶಾ ಪಂಥವೇ ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಅವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಕಥೆಯಾಯಿತು. ಆದರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅರ್ಥವು ಲೇಖಕನಿಂದ ವಾಚಕನ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಿದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಸತತವಾದ ಅನುಸಂಧಾನದಿಂದ, ಅರ್ಥವು ಲೇಖಕನಿಂದ ವಾಚಕನ ಕಡೆಗೆ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿ ಚಲಿಸಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದ ಕಲೆಯಾದ ಗಮಕದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯು ಲೇಖಕನನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಷ್ಟೇ. ಇವತ್ತಿಗೂ ಕೂಡಾ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಯಾವ ಸಮರ್ಥನೆಯೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿವರಗಳು ಪರಂಪರಾಗತ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳಷ್ಟೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಚರ್ಚೆಗೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈವರೆಗೆ ಯಾರೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಸೂರನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಈಗಾಗಲೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪರಂಪರೆಗೆ (೬) ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕು. ಅಧ್ಯಾಯ ೧೧ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೇ (intertextuality) ಚರ್ಚೆಯು ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದುದೇ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಸೂರ್ ಹೇಳುವ ಲಂಬಾಂತರ ಸಂಬಂಧಗಳು ಮತ್ತು ಸಮಾನಾಂತರ ಸಂಬಂಧಗಳು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಒಟ್ಟು ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನೇ ಈ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಬಹುದು ಎಂದು ಸಸೂರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪರಂಪರೆ ಎಂಬುದು ಸಮಾನಾಂತರ ಸಂಬಂಧವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ನಡೆದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಲಂಬಾಂತರ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ರೂಪಿತವಾದುದಾಗಿದೆ. ಅಧ್ಯಾಯ ೧೧ ರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸಂಕಥನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದುದರಿಂದ ಮುಂದಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ ಇದು ಪೂರಕವೆಂದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ವಿವರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಬೇಕಾಯಿತು.

ಅಧ್ಯಾಯ-೯

ಬರೆವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾತು

(Writing and Speech)

ಭಾಗ - ೧

ಈಗಾಗಲೇ ನಾವು ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಬಗೆಗೆ ಈಗ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಚರ್ಚೆಯು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥದ ವಿನಾ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರು, ವಿದ್ವಾಂಸರು ಏನೇ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿರಲಿ - ಅದನ್ನು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ೧೯೩೦ರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದರ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ಚಿಂತನೆಗಳೂ ನಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪರಂಪರೆ ಎಂಬುದೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ, ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಂತಹ ಪರಂಪರೆಯಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಅರುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ' (ಅರ್ಥ) ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಅವು ಬಗಬಗೆಯ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಚರ್ಚೆಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ (meaning) ಬಗೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಚರ್ಚೆಗೂ ಯಾವ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಅಲಿಖಿತವಾದ ಸಂವಾದ ಎಂದು ನಾವು ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಸೂತ್ರೀಕರಿಸುವುದಾದರೆ

ಬರೆವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾತು (Writing & Speech) ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಗಿಳಿಯುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಆ ಬಗೆಗಿನ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

'ಅರ್ಥದ ಅರ್ಥ' ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸಸೂರ್‌ನ langua ಮತ್ತು 'parole'ನ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಆತ ಭಾಷಾವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲುಂಟಾಗುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿದ. ಪೆರೋಲ್ ಯಾವಾಗಲೂ ಲಾಂಗ್ವಾವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಲೇಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಧ್ವನಿಗಳ, ವಾಕ್ಯ ರಚನೆ, ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯದೇ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಮಾತಾಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಚರ್ಚೆ ಮುಂದುವರಿದು ಸೂಚಕ (signifier) ಮತ್ತು ಸೂಚಿತ (signified) ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾದುದು ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಬಗೆಬಗೆಯ ಧ್ವನಿಗಳು ಮತ್ತು ಭಾವಗಳು (sense) ಅರ್ಥದ ಗುರುತುಗಳಷ್ಟೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಧ್ವನಿಮಾದ ಹಂತದಲ್ಲಿ, 'ತಲೆ' ಮತ್ತ 'ಬಲೆ' ಎಂಬ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಪದಾದಿಯ ವ್ಯಂಜನಗಳಷ್ಟೇ ಅರ್ಥ ನಿರ್ಧಾರಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ವಿಭೇದಕವಾದುದು. (diacritical) ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿತ ಸಂರಚನೆಯುಳ್ಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದು, ಪರಿಮಿತವಾದ ಭಾಷಿಕ ಘಟಕಗಳಿಂದ ಅಪರಿಮಿತವಾದ ಸಂಧಾನಾತ್ಮಕ (negotiable) ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಸೂರನ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿದುವು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಂರಚಿತವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತ (Synchronic) ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಯಿತು. ಇದು ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿದ್ದ ಇತಿಹಾಸಿಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. 'ಪ್ರತ್ಯೇಕಿತ ಭಾಷಿಕ ಕ್ರಿಯೆ' (isolated speech act) ಅಂದರೆ 'parole' ಮತ್ತು ಯಾವುದರಿಂದ ಅದು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುವುದೋ ಅಂತಹ ಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಾವಳಿ (langue) ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿದುದು -ಇದು ಎರಡನೆಯದು.

ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾನೆಂಬ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಸಸೂರ್ ಮಾತನ್ನು (speech) ಬರಹಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನು ಸಸೂರನ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರಹವು ಮಾತಿಗಿಂತ ಕೆಳಸ್ತರವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸಸೂರನ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಆತ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

೧. ಸಸೂರನ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಕೀಳ್ಗೈಯ್ಯಲಾಗಿದೆ.

೨. ಈ ನಿರ್ವಹಣೆಯು ಪ್ರತಿಬಂಧಿತವಾದ ಆದರೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವೈರುದ್ಧ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ.

೩. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದೆಂದರೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮೀರಿ 'ಲೇಖನ ಶಾಸ್ತ್ರ'ದತ್ತ (Grammatology) ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.[1]

ಸಸೂರನ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಇಡಿಯಾಗಿ ಅಭೌತಿಕತೆ ನೆಲೆಯೂರಿರುವುದನ್ನು ಡೆರಿಡಾ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಧ್ವನಿ'ಯು ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಧಿಕೃತತೆಗೆ ಒಂದು ರೂಪಕವಾಗುತ್ತ ಆ ಮೂಲಕ ತನಗೆ ತಾನೇ ಜೀವಂತ ಮಾತಾಗಿ, ನಿರ್ಜೀವವಾದ ಬರವಣಿಗೆಗಿಂತ ಅದು ಮಿಗಿಲಾದುದೆನಿಸಿದೆ. ಮಾತಾಡುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆ (sense)ಗಳೊಂದಿಗೆ ಆಪ್ತವಾದ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತ, ಅಂತಸ್ಥವಾದ ಮತ್ತು ತಕ್ಷಣದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರಲ್ಲದೆ, ಆ ಮೂಲಕ ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ ಪಾರದರ್ಶಕವೂ ಆದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬರಹವು ಇಂತಹ ಆದರ್ಶಯುತವಾದ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ; ಅದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ರಾಚುವಷ್ಟು ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಬರಹವು ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ - ಉಚ್ಚಾರ ಮತ್ತು ಅರಿಯುವಿಕೆಯ ನಡುವೆ ಒಂದು ಮಾಯಾಜಾಲದ ನೆರಳನ್ನು ಚಾಚುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬರಹವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ನಿಲುವಿಗೆ ಭಯಹುಟ್ಟಿಸುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯವು ಸ್ವಪ್ರಕಾಶಿತವಾಗಿರುತ್ತ ನೈಜವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಿಲುವಾಗಿದೆ.

ಇವು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಾಗ್ವಾದಗಳಾದರೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ವಾತಾವರಣವೇ ಇತ್ತು. ಎಡ್‌ಮಂಡ್ ಹಸ್ರೆಲ್ (Edmand Husserl) ಎನ್ನುವ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ಭಾಷೆಯ ನೈಜವಾದ ಹಂತದ ಕುರಿತು ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು 'ನಾನೆಂಬ' ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಾಧಾರಿತವಾದ ನಿಲುವು ('I'- philosopher's point of view) ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಸ್ರೆಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ನೈಜವಾದ ಮಾನವೀಯ ಭಾಷೆಯು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ, ಅದ್ವಿತೀಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆತನು ಮಾನವೀಯ ಸಂಕೇತಗಳು (human signs) ಮತ್ತು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಸಂಕೇತಗಳ ನಡುವೆ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಸ್ರೆಲ್ಲನು ನಿಜವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರಂತೆ ಉಚ್ಚಾರದ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಇಷ್ಟ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಆತನ ನಿಲುಮೆ. ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಆಂತರ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೂ, ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂವಹನಕ್ಕೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧ ಇರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮನಸ್ಸು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಯೋಚಿಸಿ ಉಚ್ಚರಿಸುವವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವೂ ಉದ್ದೇಶಾತ್ಮಕವೂ ಆದುದಾಗಿದೆ. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೆಂಬದನ್ನು ಪದಗಳು (ಶಬ್ದಗಳು) ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುವ ಅರ್ಥವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ

ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನು ಅರ್ಥ ಪಡಿಸಬಯಸುವ ಅರ್ಥ (ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಅರ್ಥ) ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಭೌತಿಕವಾದ ಸೂಚಕವು (physical signifer) ಸೂಚಿತವೊಂದರ ಸಾರದಿಂದಾಗಿ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು, ನೆಲೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಹಸ್ರೆಲ್ಲನು ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ, ಸೂಚಿತವು ತನಗೆ ತಾನೇ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಆವಾಸಿತವೂ, ಜೀವಂತವೂ ಆಗಿ ಹೇಳಬಯಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಸ್ರೆಲ್ಲನ ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ 'ಧ್ವನಿ'ಯ ಕಡೆಗೆ ಆತನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾವೆ. ಪಾರಸ್ಪರಿಕವಾದ ಮಾತುಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವವನು ನೇರವಾಗಿಯೇ ಕೇಳುಗನ ಎದುರುಗಡೆ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಕೇಳುಗನು ಜೀವಂತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಗತ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟಗೊಂಡ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಪಡೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವು ನಿಯಂತ್ರಣಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತಾಡುವವನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ''ಇಲ್ಲಿ, ನಾನು ಏನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ'' ಎಂದರೆ ಎಂದೋ ಅಥವಾ "ಇಲ್ಲ ಇಲ್ಲ ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ...." ಎಂದೋ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಪದಗಳ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಸಿರಾಟದಲ್ಲಿರುವುದಾದರೂ, ಮೌಖಿಕವಾದ ಸೂಚಕಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಪಾರದರ್ಶಕವಾದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ- ಕೇಳುಗನು ಹೇಳುಗನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೆಸ್ರೆಲ್ಲನು ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆತ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲುಂಟಾಗುವ ಪದಗಳು, ಅವುಗಳ ಸೂಚಕಗಳನ್ನು ಮೊದಲಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದೆ ಮನಸ್ಸನ್ನೇ ಗ್ರಹಿಸಲು ಕಾರಣವೇನು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಸ್ರೆಲ್ಲನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಂದಾಗಿ ಆತನು ಎದುರು-ಬದರು ನಡೆಯುವ ಮಾತುಕತೆಯನ್ನು ಕೆಳಸ್ತರದ್ದೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಆತನು ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಅಂತರ್ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಎಂದರೆ ಅಂತರಾತ್ಮದ ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು (ಭಾಷೆಯ ನೈಜ ಹಂತ) ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂತರಾತ್ಮದ ಸ್ವಗತವೆನ್ನುವ ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೇಳ ಬಯಸುವ ಭಾವವು ಕೇವಲ ಸಂವಹನಕ್ಕಾಗಿಯಷ್ಟೇ ಇರುವ- ಭೌತಿಕವಾದ ಒಂದು ಬಾಹ್ಯ ಸೂಚಕದ ತೊಗಲಿನಲ್ಲಿ, ಸಿಕ್ಕು ನರಳಾಟಕ್ಕೊಳಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮಗೆ ತಾವೇ ಮಾತಾಡುವಾಗ, ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬೇರೊಬ್ಬರೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ, ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತನ್ನ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಅವರಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಮಾತಿನ ಜೀವಂತಿಕೆಯು ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಂತರಾತ್ಮದ ಧ್ವನಿಯು, ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದು ಏಕೀಕೃತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ಒಡಗೂಡುವಂತೆ- ಯಾವುದೇ ಮಾಧ್ಯಮವು, ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ ಗಾಳಿಯ ಸೋಂಕು ಸಹ ಬೇರ್ಪಡಿಸದಂತೆ- ಉಚ್ಚಾರಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಪಾರಸ್ಪರಿಕವಾಗಿ ಸಮದೂಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹಸ್ರೆಲ್ಲನು ಹೇಳುವುದು ಹೀಗೆ -''ನನ್ನ

ಧ್ವನಿಗಳು 'ಜೀವಂತ'ವಾಗಿವೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ನನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರಲಾರವು. ಅವು ನನ್ನಿಂದ ಹೊರಗಡೆಗೆ, ನನ್ನ ಉಸಿರಿನಿಂದಾಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಂತರಕ್ಕೂ ಹೋಗಲಾರವು''. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಅಂತರಾತ್ಮದ ಧ್ವನಿಯು ಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಚರ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವಕಾಶ (spaer)ದೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಚರ್ಯ ಪಡೆಯಲಾರದು.

ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹಸ್ರೆಲ್ಲನಿಗೆ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರಾದುವು. ಆತನ ಅಂತರ್ಗತ ಸ್ವಗತ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ತನಗೇ ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಎಲ್ಲವನ್ನು ತಿಳಿದಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಪ್ರಮೇಯಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆತನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥವು ಪದಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಉಚ್ಚಾರಣೆ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಸಮಸಮವಾಗಿ ಅರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಭಾಷೆಯೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಅನುಬಂಧವಷ್ಟೇ ಅಗಿ, ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ನಿರುಪಯುಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಹೆಸ್ರೆಲ್ಲನು ನೈಜ ಭಾಷೆಯು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿಯೂ, ಕೇವಲ ತನಗೋಸ್ಕರವಾಗಿಯೂ ಮನುಷ್ಯನದೇ ಆಗಿರುವುದಾಗಿರುತ್ತ- ಅದು ಜ್ಞೇಯವಾದ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸೂಚಕಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು - ಜ್ಞಾತೃವಿನ ಉದ್ದೇಶಗಳಗಣವಾಗಿ ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ- ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದುವೇ ಆಗ ಹೇಳಿದ 'ನಾನೆಂಬ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ'ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ.[2]

ಈಗ ಮತ್ತೆ ಸಸೂರನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೇ ಹಿಂದಿರುಗೋಣ. ಸಸೂರನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಸದ್ದು ಹೊರಡಿಸುವುದನ್ನು - ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಂವಹನಗೊಳಿಸಲು ನೆರವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಆತ ಪರಿಗಣಿಸುತಾನೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಆತನ ಒಟ್ಟು ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಗಳ ಸ್ವಭಾವದ ಬಗೆಗೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದು ಅದಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುವುದೋ- ಹಾಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದು ಸಂಕೇತವೆನಿಸುತ್ತದೋ- ಆ ಬಗೆಗೆ ಆತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಕೇತಗಳು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿದ್ದು ಒಪ್ಪಂದಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವುಗಳಾಗಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಕೇತವನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ಗುಣಧರ್ಮಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸುವುದಲ್ಲದಾಗಿರದೆ, ಆ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಇತರ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಗುಣಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಭಾಷೆಯನ್ನು 'ನೀತಿಗಳ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ' ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನೀತಿಗಳ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳುಂಟಾದವು. ನೀತಿಗಳ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಭಾಷೆ (languea) ಮತ್ತು ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಮಾತಿನ ಘಟನೆ; (parole) ಯಾವುದೇ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ (synchronic) ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಘಟಕಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳು (diachronic); ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಭಿನ್ನತೆಗಳು - ಸಮಾನಾಂತರ ಮತ್ತು ಲಂಬಾಂತ ಸಂಬಂಧಗಳು; (syntagnatic and paradigmatic relations)

ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಕೇತದ ಎರಡು ಮೂಲಾಧಾರಗಳಾದ ಸೂಚಕ (Synifier) ಮತ್ತು ಸೂಚಕ (Signified) ಮೊದಲಾದ ಭಿನ್ನತೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾದುವು. ಹೀಗೆ 'ಸಂರಚನೆ' ಮತ್ತು 'ಸಂಕೇತ ವಿಜ್ಞಾನ'ವೆಂಬ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೊಂಡವು.

ಹೀಗೆ ಸಸೂರನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಆತ ಪರಿಶುದ್ಧವಾದ ಭಾಷಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಕುರಿತಾಗಿಯೇ ಗಮನ ಕೊಡುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆತ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ[3] ಶಬ್ದ ತನಗೆ ತಾನೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಸೇರಲಾರದು. ಅದು ಮಾತಿನ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ (acts of speech) ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಘಟಕಗಳ ನಿಯಮವಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಘಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆತನು ಭಾಷೆಯು ಧನ್ಯಾತಕ ಪದಗಳಿಲ್ಲದ 'ನೇತಿ'ಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವಗಳಿರುವ ಪದಗಳಿದ್ದು, ಅವುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಪಾರಸ್ಪರಿಕವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಸೂರನು ಅದನ್ನು ಸಾದ್ಯಂತವಾಗಿ ಅಲ್ಲಗೆಳೆಯತ್ತ ಸಂಕೇತಗಳು - ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಉತ್ಪನ್ನಗಳೆಂದೂ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರದೆ ಅವು ನೇತಿಗಳ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಎಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುವುದು. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕೇವಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಥಿತವಾಗಿರುವುದಾಗಿ - ಅದು ಧನಾತ್ಮಕ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವುದೆಂದಾದರೆ - ಅದು ಮಾತಿನ ಘಟಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗಡೆಯೇ ಇರಬೇಕು. ಭಾಷಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ 'ನೇತಿ'ಗಳೇ ಇರುವುದೆಂದಾದರೆ-

ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯು ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಪರಾಮರ್ಶಿಕೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದು, (Syntheses and referrals) ಅದು ಯಾವುದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿದ್ದು, ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಯಾವುದೇ ಸರಳ ಘಟಕವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಅದಕ್ಕೋಸುಗವೇ ಅದನ್ನೇ ಪರಿಭಾವಿಸುವಂತೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ತಡೆಯನ್ನೊಡ್ಡುತ್ತದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಮಾತಿನಲ್ಲಾಗಲೀ ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತವು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದಿರದೇ - ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶದ ಸಂಬಂಧವೆಂದರೆ - ಅದು ಧ್ವನಿಯೇ ಆಗಲೀ ಲಿಪಿಯೇ ಆಗಲಿ - ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ ಅಥವಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟಕದ ಕುರುಹಿನೊಂದಿಗಿನ (trace) ಸಾಹಚರ್ಯದಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಬಂಧ, ಈ ನೇಯ್ಗೆ ಎಂದರೆ ಪಠ್ಯವೇ ಆಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಪಠ್ಯದ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದಿಗೆ (transformation) ಮಾತ್ರ ಉತ್ಪನ್ನಗೊಳಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಘಟಕದಲ್ಲಾಗಲೀ ಯಾವುದೂ

ಬರಿದೇ ವ್ಯಕ್ತವೂ ಆಗದು. ಹಾಗೆಯೇ ಬರಿದೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದೆಯೂ (absent) ಇರಲಾರದು. ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಕೇವಲ ನೇತಿಗಳು ಮತ್ತು ಕುರುಹಿನ ಕುರುಹುಗಳಷ್ಟೇ ಇರುತ್ತದೆ. -ಎಂದು ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[4]

ಹೀಗೆ ಸಂಕೇತದ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮತ್ತು ಧನಾತ್ಮಕ ಪರಿಭಾಷೆಗಳಿಲ್ಲದ (term) ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ವಿರೋಧಾಭಾಸವುಳ್ಳ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಕುರುಹಿನತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಪೂರ್ಣವಾದ ಪರಾಮರ್ಶಿಕೆಗಳ ಸಂರಚನೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕುರುಹುಗಳೇ ಇರುವುದಾಗಿ, ಆ ಕುರುಹುಗಳು ಯಾವುದೇ ಆಸ್ಮಿತೆಯ -ಅವುಗಳೂ ಕುರುಹಗಳೇ ಆಗಬಹುದಾಗಿದ್ದು - ಮೂಲಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಇದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ನಿಲುವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಸೂರನು ಹೇಳುವಂತೆ ಸಂಕೇತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಸಂವೇದನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಗಮ್ಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಸೂಚಕವು ಸೂಚಿತಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನೀಡುವುದಕ್ಕೆಂದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಅದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ಅದು ಸಂವಹಿಸುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಲ್ಲದೆಯೂ ಒಂದು ಸಂಕೇತವು ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ, ಸೂಚಿತದ ಭೌತಿಕ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ- ಸೂಚಿತಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ- ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಸೂಚಕಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಆರಂಭಿಕ ಬಿಂದುವಾಗಿಯೂ ಪರಿಗಣಿಸುವುದುಂಟು. ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ? ಈಗ ಮತ್ತೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗೆಗಿನ ಡೆರಿಡಾನ ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಗೇ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದಲೇ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಬರೆಯುತ್ತಾರಾದರೂ ಅವರು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಬರೆಯಲೇ ಬೇಕಾದುದು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾರರು. ತತ್ತ್ವವೇತ್ತರು ಮಂಡಿಸುವ ತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಅನಗತ್ಯವಾದುದಾದರೂ - ಆ ಚಿಂತನೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಟ್ಟ ಧಾರಕವಾಗಿ - ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅವರು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯು ಅನಗತ್ಯವಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಾಗಿದೆ; ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾದುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವದಕ್ಕೆ, ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಜಗತ್ತನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ದಿಟ್ಟಿಸಿ ಮಾತಾಡುವುದಕ್ಕೆ - ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ವೇದಿಕೆಗಷ್ಟೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಬುದ್ಧಗೊಂಡ ವಿಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮೂಲಕ ಪದಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಸಂಶೋಧಕನು ತನ್ನ ಕೆಲವು ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟು ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೈಡ್‌ಗರ್ ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಂಟನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಎಲ್ಲ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಬರವಣಿಗೆಯೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ (ಎಂದರೆ ಬರವಣಿಗೆಗೆ) ಅಂತ್ಯ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೇ ಇರವುದಾಗಿದೆ ಎಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಅದರ ಹುಟ್ಟುಗುಣವೆಂಬಂತೆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವುದು, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅವು ಹೇಗಿವೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ತೋರಿಸುವುದು, ಅಥವಾ ಕಂಟಕವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವುದು- ಈ ಮೂಲಕ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬರವಣಿಗೆಗೆ (ಅದನ್ನು ನೇರ್ಪಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ) ಮುಗಿತಾಯ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕೇವಲ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಯಾವುದೇ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಯೂ ಸಹ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜ್ಞಾನ ಶಾಖೆಯೂ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳವುದರ ಮೂಲಕ ತತ್ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ವಿಷಯದ ಮೇಲಿನ ಬರೆವಣಿಗೆಗೆ ಕೊನೆಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಯೂ ಶೋಧನೆಯ ಗುರಿಯೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಆ ಮೂಲಕ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮುಗಿತಾಯಗೊಳಿಸಲು ಹೊಂಚು ಹಾಕುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಸಂತಾನಗಳು ಬೆಳೆಬೆಳೆದು, ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ರಾಶಿರಾಶಿಯಾಗಿ ಬರಲಿವೆ ಎಂಬ ಧಿಗಿಲಿನಿಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಆದಷ್ಟು ನಿಖರಗೊಳಿಸುತ್ತ ಒಟ್ಟು ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಮುಗಿತಾಯ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಉತ್ಸುಕರಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ವಿಮರ್ಶಕರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನೇರ್ಪಡಿಸಬೇಕೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಸಿದ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೊ ಆ ಬರವಣಿಗೆ, ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಅಂತ್ಯ ಹೇಳದು ಎಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಮರ್ಥ ಬರಣಿಗೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಆ ರೀತಿಯ ಕಿರಿಕಿರಿಯಾದರೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಗೋ ಅದು ಗೊಂದಲಗೊಳಿಸುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಅವರು ಸತ್ಯದ ಉಪಾಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸತೊಡಗಿದಂತೆ, ಜ್ಞಾನದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು,ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ಸಂಬಂಧ, ಹಾಗೆಯೇ ಸತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಅವರದೇ ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ಜಗತ್ತು- ಒಟ್ಟಾಗಿ ಅವರನ್ನು ನಿಲ್ಲಲೂ ಆಗದ ಕೂರಲೂ ಆಗದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯ ವರ್ಗದಲ್ಲೇ ಸೇರಿಸಿದುದಾದರೆ ಅದು ಇನ್ನೂ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ವಿಚಾರದ ಸಾಹಚರ್ಯದೊಂದಿಗಿನ ಬರವಣಿಗೆ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದರೆ ಆಗ ಅದನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯೆಂದೇನೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಬರವಣಿಗೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ವಿಚಾರದ ಸಾಹಚರ್ಯದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅದು ಸತ್ಯವನ್ನು-ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಾಹಚರ್ಯದೊಂದಿಗಿನ ಸತ್ಯ-ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದುದಾದರೆ ಅದು ಸತ್ಯದ ಪಕ್ಷಪಾತಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ, ಬರವಣಿಗೆಯ ಪಕ್ಷಪಾತಿಯಾಗಿರಲಾರದು. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಡೆರಿಡಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಗಣ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿಯೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಪ್ರಕಾರ ಅದರ

ವಾಗ್ವಾದಗಳು- ತರ್ಕ, ವಿಚಾರ, ಸತ್ಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಮಾಣಿತಗೊಂಡದ್ದೇ ವಿನಾ, ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಭಾಷಾಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರಮಾಣಿತವಾದುದಲ್ಲ ಎಂದೆನ್ನತ್ತಾರೆ. ಇಂತು, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಕಥನಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರಕಾರ ಬರವಣಿಗೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಬರವಣಿಗೆಗೆ, ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಹಾಗೂ ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚು ಬರವಣಿಗೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರವಣಿಗೆಯೆಂಬುದು ಬಾಹ್ಯವೂ, ಭೌತಿಕವೂ ಮತ್ತು ಅಭೌದ್ಧಿಕವೂ ಅದುದಾಗಿದೆ. ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇವರ ಭಯವು -ಕೇವಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧನಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅನುಸಂಧಾನಗಳು-ಅದರಿಂದ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಬೇಕಾದ ಅರ್ಥದ ಮೇಲೆ - ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಘಾತಿಗೊಳಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮವೊಂದನ್ನು ನಾವು ಮುಂದಿಡಬಹುದು; ಒಂದು ಕಡೆ ಚಿಂತನೆಯಿರುತ್ತದೆ- ಅದು ತತ್ತಶಾಸ್ತ್ರದ ಕ್ಷೇತ್ರ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮುಖಾಂತರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಸಂವಹಿಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಂವಹನವು ಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೂಚಕಗಳು ಉಚ್ಚಾರಣೆಗೊಂಡ ಕ್ಷಣದಿಂದ ಮಾಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಅವು ಎದ್ದು ಕಾಣಲಾರವು. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಹೇಳುಗನು ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸವುದಕೋಸ್ಕರ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕೇವಲ ಬರವಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ- ಮಾಧ್ಯಮದ ಒಂದು ದುರಾದೃಷ್ಟಕರವಾದ ಅಂಗವಾಗಿ- ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯು ನಿರಂತರವಾದ ಭೌತಿಕ ಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತ ಹೇಳುಗನ ಇರದಿರುವಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶವಾದುದೆಂದರೆ ನೇರವಾಗಿ ಅವಲೋಕನಕ್ಕಿಳಿಯುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದಾದುದರಿಂದ ಭಾಷೆಯು ಎಷ್ಟು ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿರಬೇಕೋ - ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು - ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿರುವುದೇ ಒಳಿತಾದುದು. ಅಪಾರದರ್ಶಕತೆಯ ಭಯವೇಕೆಂದರೆ ಅದು ಚಿಂತನೆಯ ನೇರ ಅವಲೋಕನಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾರದು. ಭಾಷಿಕ ಸಂಕೇತಗಳು ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಂಧಿಸಿ, ತಮ್ಮ ಭೌತಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಅದರ ಮೇಲೆ ಹೇರುತ್ತ ಚಿಂತನೆಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಹುದು - ಇಲ್ಲವೇ ಕಲುಷಿತಗೊಳಿಸ ಬಹುದು. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಇದು ಇನ್ನೂ ಅಪಾಯಕಾರಿಯೇಕೆಂದರೆ - ಅದು ಭಾಷೆಯ ಸೋಪಾಧಿತನವನ್ನು ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು (Contingencies) ಮೀರಿದುದಾಗಿ - ಅದು ಸೂಚಕದ ರಚನೆಯಿಂದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೊಳಗಾಗ ಬಹುದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಸೂಚಕವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಸೂಚಕವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದೆಂದರೆ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ನಿಲುವಿನಿಂದಾಗಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಯಾಗಿ- ಅದು ಪದಗಳ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಔಪಾಧಿಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಅಭಾದಿತವಾಗಿ- ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮೀರಿದುದೆಂದೂ ಖಚಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, -ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯು ಮಾತಿನ ಕೇವಲ ಕೃತಕ. ಪ್ರತಿಯೆಂದು-ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ಲೇಟೋನಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡು ಬರುವ ಬರವಣಿಗೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಈ ತಿರಸ್ಕಾರವು ಧ್ವನಿಕೇಂದ್ರಿತ (phonocentrism) ವಾದವಾಗಿದೆ. ಈ ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮಾತಿನ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಇದುವೇ ಡೆರಿಡಾ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲ ನೆಲೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಋತಮೂಲ(logocentricism) ವಾದ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮನೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ನಿಲುವು-ಮಾತಿಗೆ ಅರ್ಥದೊಂದಿಗೆ ನೇರ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಸುತ್ತದೆ. ಚಿಂತನೆ, ಸತ್ಯ, ವಿಚಾರ, ತರ್ಕ, ಶಬ್ದ- ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಋತದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು, ಅ ಋತುವೇ ಇವೆಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮೂಲವೆಂದು ನಂಬುತ್ತದೆ.[5] ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವು ಇದನ್ನೇ 'ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮ'ವೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದು.[6]

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮೂಲ ಪ್ರಮೇಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದಾದರೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಾಗಲೀ(ಸಸೂರನನ್ನೂ ಒಳ ಗೊಂಡಂತೆ) ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಾಗಲೀ(ಪ್ಲೇಟೋನಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೆಲ್ಲ) ಮಾತನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಗಿಂತ ಪರಿಶುದ್ಧವಾದುದೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಡೆರಿಡಾ ಈ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನೇ ತಿರುಗುಮುರುಗು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಬರವಣಿಗೆಯೇ ಭಾಷೆಯ ಮೊದಲ ಹಂತವೆಂದೂ ಅದನ್ನು ಮಾತಿನ ಮೂಲವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಆ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಡೆರಿಡಾನು ಬರವಣಿಗೆಯು ಮಾತಿಗೆ ಮೂಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಾಗ ಆ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಚಾಕ್ಷುಷ ಅಥವಾ ಲಿಪಿಬದ್ಧವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪರಿಗಣಿಸಬಾರದು. ಅದು ಸಸೂರ್ ಹೇಳಿರುವ 'ನೇತಿ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದುದು. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ಬರವಣಿಗೆಯೆಂಬುದು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂವಹನದ ನಿಯಾಮಾವಳಿಯಲ್ಲೂ ಅದು ಮುಕ್ತವಾದ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆ ಅಥವಾ ನಿರ್ಧಾರಿಸಲಾಗದ ಘಟಕವಾದುದಾಗಿದೆ. ಅದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾತಿನ ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಅದರ ಯಜಮಾನಿಕೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವುದರ ಮುಲಕ ಭಾಷೆಯ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆಯಲ್ಲದೆ, ಯಾವಾಗಲೂ ಆತ್ಯಂತಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟದ ಹಾಗೆ, ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣಯುಕ್ತ ಜ್ಞಾನದಿಂದಾಚೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮೌಖಿಕ ಭಾಷೆಯು(speech) ಈಗಾಗಲೇ

ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ (generalized) ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟದೆ. ಅದರ ಗುಪ್ತವಾದ ಪರಿಣಾಮವು ಭ್ರಾಮಕವಾದ ಅಶರೀರ ವ್ಯಕ್ತದ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೂ ಇರುವಂತಿದೆ. ಭಾಷೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಸರದಿಗಳ ನೇಯ್ಗೆ ಮತ್ತು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಕುರುಹುಗಳ ದಾಖಲೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಸೂರ್ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ನಡುವೆ ಸಹಜವಾದ ಬಂಧ ಇರುವುದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತನೋ(ತನಗೆ ತಾನೇ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಮಾತು) ನಿಜವಾಗಿಯೂ ತಪ್ಪುದಾರಿಗೆಳೆಯವಂತದ್ದೇ ಆಗದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ಮೀರಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಈಗ ಮತ್ತೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹೇಳುವ ನೈಜವಾದ ಭಾಷೆಯ ಕಡೆಗೆ ಬರೋಣ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ನೈಜವಾದ ಭಾಷಯಯೆಂಬುದು ಅತ್ಯಂತ ಮಾನವೀಯವಾದುದಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಭಾಷೆಯೊಂಬುದು ಭಾಷೇಯ(languag-y)ವಾದುದೇ. ಅದು ಬೇಕಾದರೆ ಮಾನವನ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಇರಬಲ್ಲುದು. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ, ಭಾಷೆಯ ಸಂರಚನೆಯು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದಿಂದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿದಾಗಲೂ ಅದು ತನಗೆ ತಾನೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಹಸ್ರೆಲ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಯ ಕಡೆಗೆ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಕೊಂಡೊಯ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಅತ್ಯಂತಿಕ ನೆಲೆಯತ್ತ ಡೆರಿಡಾ ಒಯ್ಯುತ್ತಾನೆ.

ಬರವಣಿಗೆಯೇ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಅದು ಅವಕಾಶ(space)ಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾದುದು. ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಗಾಳಿಯ ಶಬ್ದ ತರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಕಾಲಿಕ ಇಲ್ಲವೇ ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿ ಇರುವಂತಹದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಗುರುತುಗಳಿಂದ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಭದ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರುವಂತಹದು. ಅಂತಹ ಗುರುತುಗಳಿಗೆ ಅದರ ಕರ್ತೃಗಳ ನೇರ ಭಾಗಿತ್ವದ ಸಹಾಯ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅವುಗಳ ಕರ್ತೃಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಅದೃಶ್ಯರಾಗಿಯೇ ಇರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸತ್ತುಹೋಗಿರಲೂ ಬಹುದು. “ಬರವಣಿಗಯು ಬರವಣಿಗೆಯೇ, ಅದು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲಗಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದು, ಬರವಣಿಗೆಯ ಲೇಖಕನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಆತ ಏನು ಬರೆದಿರುತ್ತಾನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿರಲಾರದು. ಆತನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯನಾಗಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಸತ್ತಿರಬಹುದು; ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆತನು ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ನೆರವನ್ನೂ ನೀಡದಿರಬಹುದು, ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದ ಆತನ ಅಥವಾ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಧಿಕೃತವಾದ ಆತನ ಉದ್ದೇಶ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ.[7] ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿದ ತಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ತಂದೆಯ ಆಸರೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ

ತಬ್ಬಲಿಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಓದುಗನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಬರವಣಿಗೆಗೇ ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿದ ಅದರ ಭೌತಿಕತೆಯು ಆತನ ನೇರ ಸಂಹವನಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಲೇಖಕರ ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದಿಡುವುದಕ್ಕೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹೊರಗಿಟ್ಟು ಯಾವಾಗ ಬೇಕೋ ಆವಾಗ- ಕರಕೊಳ್ಳುದಕ್ಕೆ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರ ವಾದಂದಿನಿಂದ ಮಾನವರು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾಯ್ದಿಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯು ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದಾಚೆಗೆ ತಂದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಈಗ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಾವು ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷಾ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯೊಂದರಿಂದ ಡೆರಿಡಾನು ಬರವಣಿಗೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಹಾಗೊಂದು ವೇಳೆ ಹೇಳುವುದೇ ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಗುವು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನೇ ಕಲಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ- ಮನುಕುಲದ ಇತಿಹಾಸದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಮಾತೇ ಇತ್ತೆಂದು ವಾದಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ- ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲದ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವುದಕ್ಕೆ ತಾರ್ಕಿಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ವಾದಿಸುವುದರಿಂದ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೆಂತು? ಇದಕ್ಕೆ ಡೆರಿಡಾ ತನ್ನದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಆಡುವ ಧ್ವನಿಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದುವುಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ.ಇಂತಹ ವಾದಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಧ್ವನ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಲಿಪಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂತಹ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಕ' ಎನ್ನುವ ಚಾಕ್ಷುಷ ಅಕ್ಷರವು'ಕ' ಎನ್ನುವ ಶ್ರಾವಣ ಧ್ವನಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾನು ಚೀನೀ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಜಪಾನ್ ಭಾಷೆಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರಲಿಪಿ ಮತ್ತು ಭಾವಲಿಪಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಭಾಷೆಗಳಿವು. ಇಂತಹ ಲಿಪಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಂಕೇತವು(ಲಿಪಿಯು) ಧ್ವನಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಲಿಪಿ ಮತ್ತು ಭಾವಲಿಪಿಗಳು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಧ್ವನ್ಯಾತ್ಮಕ ಲಿಪಿಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುವುಗಳು. ಹೀಗೆ ಡೆರಿಡಾನು ಬರವಣಿಗೆಯೇ ಭಾಷೆಯ ನೈಜ ಹಂತವೆನ್ನುವಾಗ ಈ ಚಿತ್ರಲಿಪಿ ಮತ್ತು ಭಾವಲಿಪಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಕುಲದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಮಗುವಿನ ಮಾದರಿಯೊಂದರಿಂದ ಗುರುತಿಸುವುದಾದರೆ-ಆಗಲೂ ಬರವಣಿಗೆಗಿಂತ ಮೊದಲು ಮಾತೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಗುವೂ ಮೊದಲು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತದೆ. ಆ ಮೇಲೆ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಡೆರಿಡಾ ಕೂಡಾ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆತ ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ವಸ್ತುವೊಂದರ ಮೂಲ ರೂಪವು ಅದರ ನೈಜ ರೂಪವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ನಾವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲವನ್ನು- ಆದಿಮ ಸಂವಹನದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ನಂಬುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಸಹಜವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾದರೂ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಕರವಾದುದು. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಡೆರಿಡಾನು ಇಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆದ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಯೋಚಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆತನು ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಂಗತಿಯು(fact) ಮಾತಿನ ಸಂಗತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಮಾತಿನ 'ವಿಚಾರ'ವು (Idea) ಬರವಣಿಗೆಯ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಭಾಷೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಯಿದೆ. ಇದು ಡೆರಿಡಾನ ಬಲವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ.

ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಷ್ಟವೆಂದೆನಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ದೃಷ್ಟಾಂತವೊಂದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು. ಮರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ನಮಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮರವೊಂದು ಬೆಳೆದು ಸದೃಢವಾಗುವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ, ಆಂತರಂಗಿಕವಾದ ಜೀವದ ಸೆಲೆಯೊಂದು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತೇವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಅಖಂಡವಾದ ಧಾರಕ ಶಕ್ತಿಯೊಂದು ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಅಖಂಡವಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಆರಂಭದಿಂದ ಅನಂತರದ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳುದ್ದಕ್ಕೂ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಮರವು ಬಾಹ್ಯವಾಗಿ ಟಿಸಿಲು ಟಿಸಿಲಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತರುವಂತೆ, ನಿರಂತರವಾದ ಟಿಸಿಲುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಅದರ ಕೇಂದ್ರವು ಕೇವಲ ಒಳ ತಿರುಳಾಗಿ ನಿರ್ಜೀವವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ನಮಗೆ ಆಪ್ತವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದಲೇ ಆರಂಭಿಸಬಹುದು. ಈಗ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಷಿಕ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಯೋಚಿಸುವುದೇನೆಂದರೆ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಜವಾದ ರೂಪಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೋಗಬೇಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಅನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹಾಕಿ ಅತ್ಯಂತ ಆರಂಭಿಕ ಹಂತಕ್ಕೆ- ಎಂದರೆ ಕಲ್ಲು, ಕಟ್ಟಿಗೆ ತುಂಡುಗಳ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೋ- ಆರಂಭಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರೆ ನೈಜವಾಗಿ, ಅಂತಹ

ಯಥಾಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪುವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರವು ಒಪ್ಪಲಾರದು. ನಮಗೆಲ್ಲ ಗೊತ್ತಿರುವಂತೆ $\sqrt{-1}$ ಎಂಬ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವು ನಿಜ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದು. ಆಧುನಿಕ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಇಂತಹ ಪರಿಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿದಂತೆ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಟಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದುದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆಟದಲ್ಲಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ನಾವೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ನಿರ್ಣಯಗಳಿಗಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅಂತಲ್ಲಿ ನೈಜ ಜಗತ್ತಿನ ಅನ್ವಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇರಲಾರದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲೆಕ್ಕಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆಯು ಕೇವಲ ಆನುಷಂಗಿಕವಾದುದಾಗಿದ್ದು, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಮೂಲಭೂತ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸೇರ್ಪಡೆಯಷ್ಟೇ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ನೈಜ ರೂಪವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಹಂತವನ್ನು ಆನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದೂ, ತುಂಬ ಅಸಹಜವೆಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ.[8]

ಡೆರಿಡಾನು ಈ ರೀತಿಯ ಕೇಂದ್ರಬದ್ಧ (centrifugal) ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ನಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತಾರ್ಕಿಕ ಮೂಲ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಡೆರಿಡಾನು ಆನುಷಂಗಿಕತೆಯ ತರ್ಕವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ತರ್ಕದ ಪ್ರಕಾರ, ಯಾವುದನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ಆನಂತರದ ಸೇರ್ಪಡೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೋ- ಅದನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದುದರ ಬದಲಿಗೆ - ಅತ್ಯಂತ ಬಲಶಾಲಿ ಎಂದು ತರ್ಕಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ(ಎಂದರೆ ಸಂರಚನಾವಾದಿಗಳು) ಈ ಆನುಷಂಗಿಕತೆಯ ತರ್ಕವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದುದುಂಟು, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು- ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದೆಂದೂ- ಆ ಬಳಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಪ್ರಕೃತಿಗಿಂತ ಬಲಶಾಲಿಯಾದುದಾಯಿತೆಂದು ತರ್ಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸಂಸ್ಕತಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತವಾದುದೆಂದೂ ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಡೆರಿಡಾನಿಗಿಂತಲೂ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಆದ್ಯತೆಗಳ ನಡುವೆ ಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿತ್ತು.

ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾನಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳ ಕ್ರಮ ಬೇರೆಯಾದುದು. ಅವರು ಪ್ರಕೃತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದೇನೋ ನಿಜವಾದುದೇ. ಆದರೆ ಒಂದು ಆದರ್ಶವೆಂಬಂತೆ ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ- ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ತರುವುದುಂಟು. ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಸಸೂರನು ಮಾತನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಪೂರ್ವಿಕವೂ, ಅತ್ಯಂತ ನೈಜ ಹಂತವೂ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನವೂ ಸಮಾಜದ ನೈಜ ರೂಪವೂ ಆದ ಅಂದಿನ ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ -ಭಾಷೆಯ ಶುದ್ಧಾಂಗ ರೂಪವು ಪರಸ್ಪರ ಆತ್ಮಿಯ ಬಂಧನದಲ್ಲಿ

ಮುಂದುವರಿಯಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಮಾಜದಂತಹ ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜವೊಂದು ಈಗ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರ ಬಗೆಗೆ ಹಪಹಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಮಾಜವಾದರೋ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಭಿನ್ನ-ಭೇದಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ- ಕೂಗಳತೆಯ ದೂರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ಸಮುದಾಯವಾಗಿ ಅದರ ಸದಸ್ಯರು ತಮಗೆ ತಾವು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವಂತಿತ್ತು. ಆತನು ಹೇಳುವಂತೆ ಮುಂದೆ ಯಾವಾಗ ಬರವಣಿಗೆಯು ಪ್ರಚುರಕ್ಕೆ ಬಂತೋ ಆವಾಗ ಎದುರು-ಬದುರು ಮಾತುಕತೆ ಇಲ್ಲದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ- ವಿಘಟಿತವಾಗಿ, ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಅಮಾನವೀಯಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು(ಎಂದರೆ ಈಗಿನ ಸಮಾಜ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು) ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ರೂಸೋ, ಮೆಂಟರ್ (Mentor) ಮೊದಲಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಮುದಾಯಗಳ ಏಕತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇಂತಹ ಹಪಹಪಿಸುವಿಕೆಯನ್ನುಳ್ಳವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರಬದ್ಧ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳೆಂದು ಡೆರಿಡಾ ಹೆಸರಿಸುವುದು. ಡೆರಿಡಾನು ಇಂತಹ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಮೂಲಗಳಿಗಿಂತ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.[9]

ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ಹಸ್ರೆಲ್ಲನು ಮಾನಸಿಕ ಅರ್ಥವು ಶಾಬ್ದಿಕ ಅರ್ಥಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವುದಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಹಾಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಆತನು ಶಾಬ್ದಿಕ ಅರ್ಥಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಯಂತ್ರಣ ಸಾಧಿಸಿದ. ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವವನ ಮನಸ್ಸು ಒಂದೇ ಒಂದು ಅರ್ಥದ ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಅರ್ಥವು ಆರಂಭವಾಗಿ ಅನಂತರದ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಹಾಗೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಆತನು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಉಚ್ಚರಿಸುವವನ ಮನಸ್ಸೆಂಬುದು ಆದರ್ಶಯುತವಾದ ಮುತ್ತಿನಂತಹ ಅರ್ಥಗಳ ಗಣಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆಮೇಲೆ ಎಲ್ಲ ಓದುಗರು ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಕಡೆಗೆ ಬರಬೇಕು. ಹಸ್ರೆಲ್ಲನು ಶಾಬ್ದಿಕ ಅರ್ಥಗಳು ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಜನ್ಯ-ಜನಕ ಭಾವದಿಂದ ನೋಡುವುದರ ಮೂಲಕ, ಅದನ್ನು ಅಧಿಕೃತವೂ, ಆತ್ಯಂತಿಕವೂ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಡೆರಿಡಾ ಹೀಗೆ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.-

ಬರಹಗಾರನ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿರುವ ಅರ್ಥವು ಆತನ ಶಾಬ್ದಿಕ ಅರ್ಥಗಳಿಗಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದೇನಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಬರಹಗಾರನು ಬರವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಆತನ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ನನಗಿಂತ ಮೊದಲು ಸೂಚಕಗಳು ನಾನು ಹೇಳಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದುವು. ಈಗ ನಾನು ಹೇಳಹೊರಟಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲಗೊಳಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು.[10] ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಬರಹಕ್ಕಿಳಿದ ಸಂಕೇತವು ಕಳುಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟುದೇನಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಅದು ಸ್ವೀಕರಿಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು. ಲೇಖಕನು ಕೂಡಾ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಓದುಗನೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ರೂಸೋ ತನ್ನ Essary on the origin of languages ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯು ಮಾತಿಗೆ ಕೇವಲ ಆನುಷಂಗಿಕವಾದುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಮಾತಿಗೆ ಬದಲಿ ಸಂಬಂಧವಾಗಿರುತ್ತ-ಮಾತನ್ನು ಅದರಿಂದ ಹಾಗೇ-ಕಳಚಿಬಿಡಬಹುದು. ಇಂತಹ ಚಿಂತನಗಳಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘಕಾಲೀನ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಕೂಡ ತನ್ನ ರೂಪಗಳ ಅಲೌಕಿಕತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ (Mystical doctrine of forms) ಸ್ಥಿರವೂ, ಧವಳವೂ ಶುಭ್ರವೂ ಆದ ಅಲೌಕಿಕ ಸ್ವರೂಪವು ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳಿಂದ ದುಪ್ಪಟ್ಟಾಗಿ ಅನುಕರಣೆಗೊಂಡು ಮಲಿನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾನಿಗೆ ಆನುಷಂಗಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ವಸ್ತುವಿನ(matter)ಮೂಲವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದು ರೂಸೋ ಹೇಳುವಂತೆ ನ್ಯೂನತೆಯಲ್ಲ. ಬರವಣಿಗೆಯು ಆನುಷಂಗಿಕತೆಗೆ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿರುವ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತವಾದುದಾಗಿದೆ. ಅದು ಎಲ್ಲ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂಕಥನಗಳ ಹೃದಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವುದಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳ ನೈಜ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ಆನುಷಂಗಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಪರಾಧಿಯಂತೆ ರೂಸೋನ ಬೆನ್ನ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತ ಆತನ ಬರವಣಿಗೆಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಇರವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ.[11]

ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯವೇ ಇರಲಿ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯವೇ ಇರಲಿ- ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ರೂಢಮೂಲವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿವೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಮಾತೆಂಬುದು ನೈಜವೂ, ನೇರ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾದುದೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯು ಕೃತಕವೂ, ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣದ ವಕ್ರೀಭವನವೂ(Oblique representation of a representation) ಆದುದೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಮನೋಭಾವ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ಮಗು ಮೊದಲು ಮಾತನ್ನು ಆ ಮೇಲೆ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತ ಮಗುವಿನಂತೆಯೇ ಕೋಟ್ಯಾಂತರ ಜನಗಳೂ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಕಲಿಯುತ್ತಾರಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಮಾತೇ ಇಂದಿಗೂ ಇರುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕೇವಲ ಮಾತನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಗಿಂತ ಮಿಗಿಲೆಂದು ಸಾಧಿಸಲಿರುವ ವಾಸ್ತವಿಕ ಅಥವಾ ಸ್ಥಳೀಯ ಆದ್ಯತೆಯಷ್ಟೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿರುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣಯುತವಾದ ಆದ್ಯತೆಯ ಮುನ್ಸೂಚನೆ ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗೆ ಅರ್ಥದೊಂದಿಗೆ ನೇರ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಹೇಳುಗನ ಬಾಯಿಂದ ಬಂದ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಆತನ ವರ್ತಮಾನದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಚಿಮ್ಮುತ್ತಿರುತ್ತವೆಯಲ್ಲದೆ ಅವು ಪಾರದರ್ಶಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಕೇಳುಗನು ಹಾಗೆಯೇ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಮತ್ತು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬರವಣಿಗೆಯು ಭೌತಿಕವಾದ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ಅವು ಉತ್ಪನ್ನಗೊಂಡಿರುವುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧ ಇರಲಾರದು. ಅದರ ಲಕ್ಷಣವೇ ಮಾತಾಡಿದವನ ಇರದಿರುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುವುದು. ಅದು

ಚಿಂತನೆಗೆ ನಿಖರವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಸಲಾರದು. ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಅನಾಮಧೇಯವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತ, ಯಾವುದೇ ಮಾತುಗಾರನಿಂದ ಅಥವಾ ಲೇಖಕನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಯೆಂಬುದು ಮಾತಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಲಕರಣೆಯಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅದನ್ನು ಮಾತಿನ ವಿಕೃತರೂಪವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಚಿಂತನೆಗಳು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅದರಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದಾಗಿವೆ.

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪಾರ್ಶ್ವಿಕವೂ, ಅಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣವೂ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಮಾತಿಗೆ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಭಾಷೆಯ ಅಥವಾ ಅದರ ಸಂವಹನ ಕ್ರಮವನ್ನು ದೂರೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅಂತರ, ಅಭಾವ,(absence) ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಕೃತ್ರಿಮ ಮತ್ತು ಅಸಂಧಿಗ್ಧತೆ ಮೊದಲಾದುವು ಬರವಣಿಗೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಆದುದಾದರೆ, ಅದರಿಂದಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮಾತಿನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನಾವು ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಸಂವಹನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬಹುದು. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳಿದ್ದು, ಅವುಗಳು ಅರ್ಥಧಾರಕಗಳಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳುಗನು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾನೋ ಅದನ್ನೇ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಕೇಳುಗನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಸೂರನು ಹೇಳುವಂತೆ ಬರವಣಿಗೆಯು ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮರೆಮಾಚಿ ಮಾತಿನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯ ಉಪಟಳವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದು, ವಿದ್ರೋಹಕಾರಿಯೂ ಆದುದಾಗಿದೆ. ಅದು ಉಚ್ಚಾರಣೆಗೊಂದು ತಪ್ಪು ನಡೆಯಾಗಿದ್ದು ಸಹಜವೂ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯೂ ಆದ ಧ್ವನಿಗಳ ಅಪಭ್ರಂಶವೂ, ಮಾಲಿನ್ಯಕಾರಕವೂ ಆದುದಾಗಿದೆ. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಬರವಣಿಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯಬೇಕೆಂದಾಗ ಬೆಚ್ಚಿ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮಾತಿನ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣವೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದಾದರೆ ಅದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಭಯಾನಕವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಒಂದು ವೇಳೆ ಬರವಣಿಗೆಯು ಮಾತನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವುದೇ ಅದರೆ ಆಗ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಸಂಬಂಧವು ಇನ್ನೂ ಕಗ್ಗಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಸೂರನು ಮಾತಿಗೆ ಮೊದಲ ಮನ್ನಣೆಯಿತ್ತು, ಬರವಣಿಗೆ ಅನಂತರದ ಸ್ಥಾನ ತೋರಿಸಿದ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯ ಚರ್ಚೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು- ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆ ಖಚಿತಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ- ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನಿತ್ತ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಪ' ಎಂಬ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಕ, ತ, ದ, ಮೊದಲಾದ ಅಕ್ಷರಗಳು ಇರುವತನಕ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಎಷ್ಟೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ಎಂದು ಕಾಯ್ದಿಡುವ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇಲ್ಲ, ಅದರ ಸಂಬಂಧವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವೇ ಆದುದಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಸಸೂರನು ಬರವಣಿಗೆಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾತಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ತರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಬಯಸಿದಾಗಲೂ

ಆತನು ಭಾಷಾ ಘಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಮುಂದಿಟ್ಟ. ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಬರವಣಿಗೆಯ ರೂಪವೆಂದೇ ಭಾವಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಸೂರನು ಮಾತಿಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಪಾರ್ಶ್ವಿಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿತ್ವವನ್ನು ಹೇಳಿ ಮಾತನ್ನು ಮೇಲ್ ಸ್ತರದಲ್ಲಿಯೂ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕೆಳಸ್ತರದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಿಸಿದುದನ್ನು ನಾವೀಗ ತಿರುಗು ಮುರುಗು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಾತನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ರೂಪವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಿ, ಮೌಖಿಕ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಲಿಪೀಕೃತ ಬರವಣಿಗೆ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಡೆರಿಡಾನು ಪ್ಲೇಟೋನಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಸಸೂರನನವರೆಗಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಬಗೆಗಿನ ನಿಲುವನ್ನು ಪರಾಂಬರಿಸುತ್ತ ಹಾಗಾದರೆ ಮಾತು ಈಗಾಗಲೇ ಬರವಣಿಗೆಯಾದುದೇ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಬರವಣಿಗೆಯು ಲಿಪಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತನ್ನು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣ (Record)ಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಮಾತಿಗೆ ಜೀವ ನೀಡುವ ಸೂಚಿತಗೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶವು ಅಭಾವವಾದಾಗಿನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ-ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವ ಮತ್ತು ಪರಿಚಲಿಸಲಿರುವ ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯೆಂದಾದರೆ ಅದು ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತದ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ನಿರಂತರವಾದ ಪದಗಳು ಸೂಚಕವಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುವುದು ಅವು - ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಮೊದಲಿನದೇ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿಯೇ. ನಮಗೆ ಯಾರಾದರೊಬ್ಬರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತನ್ನು ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನ ಓಘವು ಅದನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ- ಅದರ ನಿಜವಾದ ಹೇಳುಗನ ಬಗೆಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ, ಹಾಗೂ ಆ ನಿಜವಾದ ಹೇಳುಗನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅರಿಯದವರಿಗೆ- ಹೇಳದ ವಿನಾ ಅದು ಸಂಕೇತದ ಓಘಕ್ಕೆ(Sequence) ನಿಲುಕಲಾರದು. ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಹಂಪಿ ಎನ್ನುವುದು ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿದಾಗ, ಉದ್ಧರಿಸುವಾಗ ಅಥವಾ ಈಗ ಇಲ್ಲಿ ಬರೆದಾಗಲೆಲ್ಲ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಅದನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿದಾಗ ಇಲ್ಲವೇ ಉದ್ಧರಿಸಿದಾಗ ಮನಸ್ಸನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿರಲಿ, ಮೂಡದಿರಲಿ- ಅದು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸೂಚಿಸುವಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ, ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲಗೊಳ್ಳುವ ಈ ಗುಣಲಕ್ಷಣವು ಭಾಷಾ ಸಂಕೇತವೊಂದರ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಲಕ್ಷಣವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಕೇವಲ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದುದಲ್ಲ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ಬರವಣಿಗೆಯೆಂದರೆ ಶಾಸನವೆಂದೂ, ಸಂಕೇತಗಳ ದೀರ್ಘಕಾಲೀನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆಂದೂ, ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಮನ್ನಣೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದಾಗಲೇ ಬರವಣಿಗೆಯು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಭಾಷಿಕ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಸಂಕೇತದ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕತೆಯು, ಅಂದರೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ(Institution) ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮೂಲದೊಂದಿಗೆ, ಅಥವಾ ಬರವಣಿಗೆಯ ವಲಯದಿಂದಾಚೆಗೆ ಯೋಚಿಸುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದು

ಮೂಲಮಾತೃಕೆ(Arch-writing) ಅಥವಾ ಮೂಲ ಬರವಣಿಗೆ(proto-writing) ಎಂದು ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಿ, ಅದು ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯ ಈ ಸಂಬಂಧದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಡೆರಿಡಾ ಅನುಷಂಗಿಕತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದು. ಅನುಷಂಗಿಕತೆಯೆಂದರೆ ನಿಘಂಟುಗಳೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಅಥವಾ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಳ್ಳು ವಂತಹದ್ದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ "ಭಾಷೆಯು ಮಾತಾಡುವುದಕ್ಕೆಂದೇ ಇರುವುದು, ಬರವಣಿಗೆಯು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಅನುಷಂಗಿಕತೆ" ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು. ಅನುಷಂಗಿಕತೆಯು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಜೋಡಣೆಯಾಗಿದ್ದು, ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಪಡೆಯಲು ಒಂದಷ್ಟನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು. ಆದರೆ ಅನುಷಂಗಿಕತೆಯನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯೊದಗಲು-ಕೊರತೆಯಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅದು ತನಗೆ ತಾನೇ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳಲು-ಸೇರಿಸುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಷಂಗಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಂದು ಬಲವಾದ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಷಂಗಿಕತೆಯನ್ನು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಅದು ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುವುದೋ ಅಥವಾ ಯಾವುದರೊಂದಿಗೆ ಅದು ಬದಲುಗೊಳ್ಳುವುದೋ(substitute)ಅದಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯವೂ ಅನ್ಯತ್ರವೂ ಆದುದೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುವುದು.

ರೂಸೋ ಬರವಣಿಗೆಯು ಭಾಷೆಗೆ ಅನುಷಂಗಿಕವೆಂದು ಹೇಳಿದ. ಅದರ ಆ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಿಂದ ಈಗ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮಾತಿಗೆ ಜೋಡಣೆ ಮಾಡುವುದು ಮಾತು ಕೂಡ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ವಲ್ಲದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಥವಾ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಭಾವ ಇರುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಬರವಣಿಗೆಯು ಮಾತಿಗೆ ಅನುಷಂಗಿಕವಾಗುವುದು-ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವ ಅಭಾವ(Absence) ಮತ್ತು ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳೆಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಮಾತು ಒಳಪಡುವುದರಿಂದಲೇ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕೆಳಸ್ತರದ್ದು ಹಾಗೂ ಸಂಗ್ರಹಕಾರಕವೂ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಶರತ್ತು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಮೂಲ, ನೈಜ, ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳಿರುವ ಭಾಷೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಬರವಣಿಗೆಯಿಂದ ಸ್ಪರ್ಶರಹಿತವೂ, ಅಕಳಂಕವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಅದು ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೇ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿತ್ತು-ಅದು ಪ್ರಾಕ್ ಲೇಖನ(Arch-writing) ಆಗಿತ್ತು.

ಭಾಗ ೨

ಸಸೂರನ ಬಳಿಕದ ಎಲ್ಲ ಸಂರಚನೋತ್ತರ ಚಿಂತಕರೂ ಭಾಷೆಯು ಇಡೀ ಮಾನವ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವು ದಾಗಿಯೂ-ಆ ಮಾನವ ಜಗತ್ತೇ ಇಡೀ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದಾಗಿಯೂ- ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಮುಂದಿನ

ಹಂತವೇ ಸಂಕೇತಶಾಸ್ತ್ರ(Semotiotics). ಡೆರಿಡಾ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತ ತನ್ನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಜಾಗತಿಕ ಭಾಷಾತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂಬ ಆತ್ಯಂತಿಕ ನೆಲೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯೆಂದು- ಲಾಂಗ್ವಾ (langue) ಎಂಬುದರ ಬದಲಿಗೆ- ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಡೆರಿಡಾ ಜ್ಞೇಯ(objective) ವಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಜ್ಞಾತೃ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು(subjective Ideas) ಅವುಗಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಿಂದ ಕದಲಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ- ಆತನು ಅವುಗಳಿಗಿಂತ ಮುನ್ನಲೆಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ತರುತ್ತಾನೆ.

ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅದ್ವೈತವಾದವೇ[12] (monism) ಆದರೆ ಸಂರಚನಾವಾದಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಕೇತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅವಧಾರಣೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಜ್ಞೆಯ ವಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಜ್ಞಾತೃ ವಿಚಾರಗಳ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ 'ಲಾಂಗ್ವಾ'ವನ್ನು(langue) ಇರಿಸಿದಾಗ, ಅದು ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ವಿಚಾರದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು(effect of sending Ideas) ಕಳುಹಿಸುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಮದ್ಯದ ಭ್ರಾಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯು(glamour) ಮದ್ಯದ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸುವುದು. ಅದರ ಬದಲು ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಂದಾಗ(ಜ್ಞೇಯ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾತೃಗಳ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ) ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಸ್ತುರಹಿತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಳಜಗತ್ತಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಅದು ಜ್ಞಾತೃತ್ವವನ್ನು ಭೌತಿಕಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಡೆರಿಡಾನು ಹೀಗೆ ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ದ್ವೈತವಾದವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆಂದರೆ ಅದು ಮನಸ್ಸು-ಆತ್ಮ-ಚೈತನ್ಯ ಎಂಬ ದ್ವೈತವಾದವನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಮನಸ್ಸೆಂಬುದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಸಮತೋಲನಗೊಂಡದ್ದಾಗಲೀ, ಅಥವಾ ದೇಹಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಸಮತೋಲನಗೊಂಡ ಆತ್ಮವೆಂಬುದಾಗಿಯಾಗಲೀ, ಅಥವಾ ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಸಮತೋಲನಗೊಂಡ ಚೈತನ್ಯದವೆಂದಾಗಲೀ ಪರಿಭಾವಿಸುವುದು ಅಲ್ಲ. ಆತನು ಈ ಗಾಢವಾದ ಧ್ರುವೀಕರಣದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಸಮತೋಲನವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮನಸ್ಸು-ಆತ್ಮ-ಚೈತನ್ಯ ಎಂಬೀ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕೆಳಹಂತದ ಇಲ್ಲವೇ ಕೇವಲ ಭೌತಿಕವಾದ ತಮ್ಮ ಅವಯವಗಳೊಂದಿಗೆ-ಅತ್ಯಂತ ಗಣನೀಯವಾದ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಅದನ್ನೇ ಸಹಜ, ವೈಚಾರಿಕ, ದ್ವೈತದ ಸಂತುಲಿತ ಸ್ಥಾನ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿ ಇದೆ. ಮನಸ್ಸು ವಸ್ತುವನ್ನು(matter) ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು, ಆತ್ಮವು ದೇಹವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದು, ಚೈತನ್ಯವು ನೈಜ ಜಗತ್ತಿನ ನಿಯಾಮಕವಾಗುವುದು ಎಂದು ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ಅಭಿಜಾತ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿರೋಧಗಳಲ್ಲಿ(philosophical opposition) ನಾವು ಪಾರಸ್ಪರಿಕವಾದ ಶಾಂತಿಯುತವಾದ ಸಾಹಚರ್ಯದ ಬದಲಾಗಿ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕವಾದ ಸ್ತರ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇರುವ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವೇ ಮೇಲ್ಮೈ ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಮನಸ್ಸು-ಆತ್ಮ-ಚೈತನ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಬಲಯುತವಾಗಿದ್ದು, ಅದು ದ್ವೈತವಾದವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೂಲಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಡೆರಿಡಾ ಮನಸ್ಸು-ಆತ್ಮ-ಚೈತನ್ಯ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವುದು. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲಿರುವುದೆಂದಾದರೆ ಆ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ರೂಪವೇ ಬರವಣಿಗೆ. ಇದುವೇ ಪ್ರಾಕ್ ಲೇಖನ. ಅದು ಮೂಲ ಬರವಣಿಗೆ ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿರುವ ಚಿತ್ರಲಿಪಿ. ಅಂತಹ ಲಿಪಿಯು ಎಲ್ಲ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮೀರಿರುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಮನುಕುಲದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಅಲ್ಲದೆ ಬೆಳೆಯುವ ಮಗುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮೀರಿರುವುದೂ ಆಗಿದೆ.

ಡೆರಿಡಾನು ಈ 'ಪ್ರಾಕ್ ಲೇಖನ' ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ನಿಂದಲೇ ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ತನ್ನ ಪ್ರಬಂಧವಾದ Note on the Mystic writing pad ನಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯ ಮಾಯಾ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗೆ (Mystic or Magic Writing Pad) ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾಯಾಪಟ್ಟಿಗೆಯು ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಕೆಗಳಿರುವ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಾಗಿದ್ದು, ಇದರ ಮೇಲೆ ಗ್ರೀಸ್ ಪ್ರೂಫ್ ನಂತಹ ಹಾಳೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೇಲೆ ತೆಳುವಾದ ಸೆಲ್ಯೂಲಾಯ್ಡ್ ಹಾಳೆಯನ್ನು ಹೊದಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗುಂಡಿಯೊಂದನ್ನು ಒತ್ತಿದಾಗ, ಪಟ್ಟಿಕೆಯ ಪಾರದರ್ಶಕ ತಳದ(base) ಕಡೆಗೆ ಸೆಲ್ಯೂಲಾಯ್ಡ್ ಒತ್ತಲ್ಪಟ್ಟು, ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ತಳದಲ್ಲಿ ಕತ್ತಲೆಯುಂಟಾಗಿ ಹಾಳೆಯ ಮೇಲೆ ಅಕ್ಷರಗಳು ಮೂಡಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಬರವಣಿಗೆಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹಾಳೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಲು ಸುಮ್ಮನೆ ಹಾಳೆಯನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತಿದ್ದರೆ ಆಯಿತಷ್ಟೇ. ಪಟ್ಟಿಕೆಯ ಪಾರದರ್ಶಕ ಅಧಾರವು- ಬರವಣಿಗೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳದೇ ಹೋದರೂ- ಗುಂಡಿಯೊತ್ತಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಗುರುತನ್ನು ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ಹಾಗೆಯೇ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಆಧಾರ'ವನ್ನು ನಾವು ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅದು ಏನನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ; ಹಾಳೆ ಅಥವಾ ಸೆಲ್ಯೂಲಾಯ್ಡನ್ನು- ಗ್ರಹಿಸುವ- ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ- ಅದು ಹಿಡದಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿರಲಾರದುದನ್ನು ವರ್ಗಾಯಿಸುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.[13]

ಡೆರಿಡಾನು ಸಂಜ್ಞೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾದ ಕಾರಣದೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ನಿಂದಲೇ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ನ ಪ್ರಕಾರ ಸಂವೇದನೆಯ ಪ್ರವಾಹಗಳು ಕೇವಲ ಭೌತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದ ಸ್ಮರಣೆಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅದು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಡೆರಿಡಾನು ಛಾಯೆಯನ್ನು(trace)ಸಂಜ್ಞೆಯಾಗಿ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು-ಆತ್ಮ-ಚೈತನ್ಯಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದಾಗುತ್ತದೆ. ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರಕಾರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮಾಯಾ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯು ಬರವಣಿಗೆಯ ಯಂತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಗುಂಡಿಯು ಒತ್ತಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಒತ್ತಡವು ಪಟ್ಟಿಗೆಯ ತಳದ ಮೇಲೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ

ಭೌತಿಕವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಬರವಣಿಗೆಯು 'ಬರವಣಿಗೆಯ ಮಾಯಾ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ'ಯ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಮೂಡುತ್ತದೆ ಎಂದಾದರೂ ಹಾಳೆ ಮತ್ತು ಹೊರಗಿನ ಗುಂಡಿಯ ಒತ್ತಡಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿರುವುದು ಹಾಳೆ ಮತ್ತು ಪೆಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ತಳದ ಸಂಬಂಧವಷ್ಟೇ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ತೋರ್ಕೆಯು ಬರುವುದು ಗುಂಡಿಯನ್ನು ಒತ್ತುವುದರಿಂದಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ತಳದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಕತ್ತಲೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ. ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಬರವಣಿಗೆಯು ಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುವ ತೋರ್ಕೆಯು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ, ಪೂರ್ವಾನ್ವಯವಾಗಿ, ಹಿನ್ನೊಲೆತಗಳಿಂದ(Backstroke) ಬರುವುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪರಿಕಲ್ಪಸಲಾಗಿದೆ. ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರಕಾರ ಗ್ರಹಿಕೆಯು- ಇನ್ನು ತನಗೆ ತಾನೇ ಮೂಡುವ ಮುನ್ನವೇ- ಬರವಣಿಗೆಯು ಆ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸೇರ್ಪಡೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಯ್ಡನು ವಿಳಂಬಿತವಾದ ಪರಿಣಾಮದ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ; ನಿಜವಾದ ಘಟನೆಯು ನಡೆದ ಎಷ್ಟೋ ಹೊತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಅನುಭವವು ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ಆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾರವಾಗಿದೆ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ತಕ್ಷಣದ ಅನುಭವಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವು ಕೂಡ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ನೇರ ಪ್ರತಿಫಲನಗಳಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅದು ಈಗಾಗಲೇ ಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಲೇಖಿಸಿರುವು ರೊಂದಿಗಿನ ಒಂದು ಒಡಂಬಡಿಕೆಯಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳು ಕೂಡಾ ಪುಸ್ತಕವೊಂದರ ಓದಿನಿಂದ ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಗ್ರಹ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ನಮಗಾಗುವ ಐಂದ್ರೀಯ ಅನುಭವಗಳ ನೈಜ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಯಾವಾಗಲೂ ಹಿಡಿದಿಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಈಗಿನ ಸ್ವಾನುಭವಗಳಿಗೆ ವಿಳಂಬಿತರಾಗಿ ಬರುವವರೇ ಆಗಿರುತ್ತೇವೆ. ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಭೂತದಲ್ಲಿರುವುದು, ಅನರ್ಹವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನಂತರದ್ದು ಎಂದಷ್ಟೇ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು.

ಡೆರಿಡಾನಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯು, ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲು ದೆಂಬುದಾಗಿ ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೂಡಾ ವಿವರ ವಿವರವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹ ಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಲಾಯಿತು. ಇದು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು; ಹಾಗಾದರೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪರದೆಗೆಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ? ಮನಸ್ಸಿನ ವಸ್ತುವಿಗೂ(matter of the brain) ಅದಕ್ಕೂ ಹೇಗೆ ಸಂಬಂಧವೇರ್ಪಡು ತ್ತದೆ? ಅದರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಫಲನಗಳೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯುವುದರೂ ಹೇಗೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಆಗ ಉದ್ಭವವಾದುವು. ಅದಕ್ಕೆ ಡೆರಿಡಾ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ(ಕೊನೇ ಪಕ್ಷ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ) ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದು ಮನುಷ್ಯರೇ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಭ್ರಮಾಲೋಕ. ಈ ಭ್ರಮಾಲೋಕಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರು ಮನಸ್ಸಿನ ಭೌತಿಕವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಭಯ ಬೀಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕವಾದ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬುಗೆಯಾದ ಆತ್ಮ-ಚೈತನ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಸೂಚಿತದ(Signified) ಭ್ರಾಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ನಾವು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಂದು 'ಸೂಚಿತ' ಎನ್ನುವಾಗ, ಮೆದುಳಿಗೆ ಅಧ್ಯಾರೋಪ(attribute) ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ದೈವಿಕ ಚೈತನ್ಯ ಎನ್ನುವಾಗ, ನೈಜಜಗತ್ತಿಗೆ ಅಧ್ಯಾರೋಪ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ (ಋತದ) "Logos" ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳೇ ಆಗಿವೆ. 'Logos' ಎಂಬುದು ಗ್ರೀಕ್ ಪದವಾಗಿದ್ದು ಅದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಪಠ್ಯಗಳ ಆಂತರಿಕ ನಿಯಾಮಾವಳಿಗಳನ್ನೂ, ಮಾನವನ ಆಂತರಿಕ ವೈಚಾರಿಕ ನಿಯಾಮಾಳಿಗಳನ್ನು, ಜಗತ್ತಿನ ಆಂತರಿಕ ವೈಚಾರಿಕ ನಿಯಾಮಾವಳಿಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆಡಹಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'logos' ಎಂಬುದು ಈ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ 'ನ್ಯಾಯ' ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಯೇ ಅಡಕಗೊಳಿಸಬಲ್ಲುದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'logos' ಎಂದರೆ ಬಾಹ್ಯದ ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮತ್ತು ಪಾಲಿಸುವ ಆಂತರಿಕವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ತತ್ತ್ವವೇ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ, 'logos' ಯಾವುದೇ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪಗಳೆಂದರೆ ಯಾಜಮಾನ್ಯತೆ ಮತ್ತು 'ಮೇಲೆಂಬ' ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತರುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾ ಅದೊಂದು ಕೇವಲ ಆಶಾದಾಯವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯಷ್ಟೇ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗಾಗಿ ಡೆರಿಡಾನ ಬರವಣಿಗೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವು (general theory of writing) ಭೌತವಾದದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ನಿಯಾಮವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಭೌತವಾದವನ್ನು ವಿಶೇಶಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಡೆರಿಡಾನು 'ಮನಸ್ಸು' ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೆದುಳಿನ ಭೌತಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದಾಗ ಭೌತವಾದದ ಮೊದಲ ಹಂತಕ್ಕೆ ಕಾಲಿರಿಸಿದಂತಾಯಿತು. ಮುಂದಿನ ಹಂತ ವಸ್ತುವಿಗೆ (Matter) ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಡೆರಿಡಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಕಗಳು(singifiers) ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುವು. ಸೂಚಕಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವೊಂದಿದೆ. ಅಂದರೆ ವಸ್ತಗಳು(Things) ಮೊದಲು ತಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವು ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಸೂಚಕಗಳು ವಸ್ತುಗಳಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನವೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ಕೇವಲ ತಮಗೆ ತಾವೇ ಆಗುವ ಮೊದಲೇ ತಮ್ಮತ್ತಲಿಂದ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಡೆರಿಡಾನು ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ- ಛಾಯೆ(Trace)ಯನ್ನು ಅಸ್ಮಿತೆಯ(entity) ಮೊದಲೇ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲ್ಪಡುವ ಘಟಕವು(ಸೂಚಕವು) ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ, ಮತ್ತು ಬೇರೊಂದಾಗುವ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಲೇ ಬೇರ್ಪಡುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಡೆರಿಡಾ ತೀವ್ರ ವರಸೆ(Radical altering)ಎಂದೆನ್ನುವುದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಆತನ ವಾದವನ್ನು ಭೌತವಾದವೆಂದೆನ್ನುವುದು. ಅಂದರೆ ಡೆರಿಡಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕೇಂದ್ರ ಇರುವುದು ಅಸ್ಮಿತೆಗಳಲ್ಲಲ್ಲ.

ಬದಲಾಗಿ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ರೂಪಣಗಳಲ್ಲಿ(configuration) ಇದು ಪ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದುದು. ಪ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವಂತೆ, ಚಿಂತನೆಗಳು ಮತ್ತು ಒಟ್ಟು ಮಾನಸಿಕ ರಚನೆಗಳು(Psychological Structures) ಒಂದು ಸಾವಯವವಾದ ನರವ್ಯೂಹದೊಳಗೆ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ ಎಂದಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಅದು ಅವುಗಳ ನಡುವಣದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮುಂದುವರಿದು ಪ್ರಾಯ್ಡನು ಛಾಯೆಯ ಬಗೆಗೂ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; ಛಾಯೆಯನ್ನು ಈ ಸ್ಮರಣೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ವೀಚೀಭಂಗ(breaching) ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಯಾವಾಗ ಬೇಕೆಂದರಾವಾಗ ಬಹಳ ಸರಳವಾದ ಇರುವಿಕೆಯೆಂದೂ ಮರುಜೋಡಣೆ ಮಾಡಬಹುದೆಂದೂ ಅಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅದನ್ನು 'ವೀಚೀಭಂಗ'ಗಳೊಳಗೇ ಇರುವ ಆಗೋಚರವೂ ಅಗ್ರಾಹ್ಯವೂ ಆದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಸೂಚಕಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಡೆರಿಡಾನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಪ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದುವುಗಳಾಗಿವೆ.

ಡೆರಿಡಾನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಲುವೆಗಳು, ಸುರಂಗಮಾರ್ಗಗಳು, ಹಳಿಗಳು, ದಾರಿ ಮತ್ತು ಸೀತೆ(furrows) ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ದಾರಿಯೊಂದು ಕಾಡಿನಿಂದ ಆಚೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಾವು ಅಂತಹ ದಾರಿಯನ್ನೋ ಹಳಿಯನ್ನೋ ಗುರುತಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ, ಯಾವುದೋ ಸುರಂಗ ಮಾರ್ಗವೊಂದರ ಮೂಲಕವೂ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ಅಂತೆಯೇ ಮನುಷ್ಯನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೋಗಿರುವುದೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಲುವೆಗಳು, ಸುರಂಗಗಳು, ಹಳಿಗಳು, ದಾರಿಗಳು ಮೊದಲಾದ ಸಹಜ ಸಂಕೇತಗಳೆಲ್ಲವೂ-ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದ ತಕ್ಷಣ-ಅದರಿಂದಾಚೆಗೆ ಬೆರಳು ಮಾಡಿ ತೋರುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇಂತಹ ಸಹಜ ಸೂಚಕಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಡೆರಿಡಾನ ಸೂಚಕಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಹಜವಾದ ಸೂಚಕಗಳು ಕೇವಲ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ಜನಗಳಿಗೆ- ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ಕೆಲವು ಜನಗಳ- ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವು ತರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾನ ಸೂಚಕಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಉದ್ಬೋಧಕಾರಿಯಾದುದು. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಹಳಿಗಳ ಕೆಳಗೆ ಹಳಿಯಿರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು:-

ನಾವು ಸಂಕೇತ (sign) ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಉತ್ಪಾದನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಕೇತದ ಓದುವಿಕೆಯು ಅಂತಹ ಕಾರಣೀಕೃತ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯನ್ನು ತಿರುಗುಮುರುಗು ಮಾಡಿ, ಕಾರಣವನ್ನು ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಕಡಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಅಂತರವಿರುವ ಎರಡು

ಚಲನೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಿದರೆ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದ್ವೈತವಾದದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೇ ಉಳಿಯುತ್ತೇವೆ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ಓದುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆ ಎಂಬ ಅಂತರವನ್ನು ಸ್ಥಿತ-ಲಿಖಿತ-ಅರ್ಥ ಮೊದಲಾದುವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಓದಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ- ಎಂಬಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಹಾಕಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಡೆರಿಡಾನ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಧ್ಯಾನಸ್ಥನ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಡೆರಿಡಾನ ಒಟ್ಟು ಚಿಂತನೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವುವು:

ಧ್ಯಾನವೆಂಬುದು ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಪದದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ(object) ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಅದೊಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ರಚನೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪದದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥವಿರದ ವಿಶೇಷ ಪದದಿಂದ- ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಓಂ'- ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪದವು ಅದರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಧ್ಯಾನದ ಗುರಿಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ವಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಪದಗಳು ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಉಪಾಧಿಗೆ(condition) ಒಳಪಡುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ರೂಪಣಗಳು (configuration) ಬಾಹ್ಯರೂಪಾತ್ಮಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಷ್ಟೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಗುರಿಯು ಬಹಳ ಸರಳವಾದ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ವಿಷಯವಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಅದು ಇನ್ನೂ ಸಂಕೇತವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ; ಪದವು ಮತ್ತೂ ಸಂಕೇತವೇ ಅಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಎಂದಿಗೂ ಮನುಷ್ಯ ಮಾತ್ರರ ನಿಶ್ಚಿತ 'ಸೂಚಿತ'(signified)ವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪದವು ಸೂಚಕಕ್ಕಿಂತ (signified) ಮೇಲಿನದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ವಸ್ತುವು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಕೆಳಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ(ಎಂದರೆ ಸೂಚಕಕ್ಕಿಂತ) ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವ ಛಾಯೆಯ ವಿಶೇಷ ಗುಣಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ.

ಧ್ಯಾನದ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ಸೂಚಿತವೇ ಇಲ್ಲದ ಸೂಚಕವು ಬಹಳ ವಿಶೇಷವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸೂಚಕದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲುದು. ಧ್ಯಾನಸ್ಥನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಒಂದು ಹರಳು ಅಥವಾ ಒಂದು ಪದವು ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವಸ್ತು ಅಥವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿಲ್ಲದೆ (content) ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ಧ್ಯಾನಸ್ಥನಿಗೆ ಅರ್ಥವೆನ್ನುವುದು ಅನಂತವಾದ ಸುರುಳಿಯಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಅರ್ಥೈಸಲು ತಲುಪಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ.

ಧ್ಯಾನದ ಮೂರನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ಅಭಾವದಿಂದ,(absence) ನೇತಿಯಿಂದ(negativity) ಕ್ರಿಯಶೀಲಗೊಳ್ಳುವುದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಧ್ಯಾನಸ್ಥನು ಒಂದು ಹರಳು ಇಲ್ಲವೇ ಪದದ ಮೇಲೆ ತಲ್ಲೀನನಾಗುವುದೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಅದನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂಬರ್ಥವಲ್ಲ. ಧ್ಯಾನಸ್ಥನು ಹರಳು ಅಥವಾ ಪದದಲ್ಲಿ

ತಲ್ಲೀನನಾಗುವುದೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಬರಿದುಗೊಳಿಸಬಯಸುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಧ್ಯಾನಸ್ಥನು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಶೂನ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತರುವುದಾಗಿದ್ದು, ಅದು (ಎಂದರೆ ಆ ಶೂನ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯು) ಅನಂತವಾದ ಅವಕಾಶವು(space) ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಧ್ಯಾನವು ವಸ್ತುಪರವಾದ ನಿರ್ದೇಶನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಧ್ಯಾನಸ್ಥನು ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಲ ನಿರ್ವಾತವು(vacuum) ಉಂಟಾಯಿತೆಂದಾದರೆ ಅರ್ಥವು ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಧ್ಯಾನವನ್ನು ಸ್ವ-ಘೋಷಿತ, ಗುರಿಕೇಂದ್ರಿತ 'ಅಹಂ'ಗೆ ಪರಿಹಾರೋಪಾಯವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣದ ಕಥೆಯು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ದ್ರೌಪದಿಯು ತನ್ನ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಎರಡುಕೈಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಮೊರೆಯಿಟ್ಟಾಗ ಭಗವಂತನು ಓಗೊಡಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕೈಯಿಂದ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಮೊರೆಯಿಡುವಾಗಲೂ ಭಗವಂತ ಲಕ್ಷ್ಯಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಎರಡೂ ಕೈಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಸ್ವಯಂಕೇಂದ್ರಿತ ಇರವಿನಿಂದ-ಮೊರೆಯಿಟ್ಟಾಗ ಸೀರೆ ಅಕ್ಷಯವಾಯಿತು. ಇದುವೇ ಸ್ವ-ಘೋಷಿತ, ಗುರಿಕೇಂದ್ರಿತ ಅಹಂಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಧ್ಯಾನವೆಂಬುದರ ಅರ್ಥ. ಧ್ಯಾನಸ್ಥನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬಾರದು ಮತ್ತು ತೊಳಲಾಡಬಾರದು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದಿರುತ್ತಾನಲ್ಲದೆ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೇಗೆ ಹರಿಯ ಬಿಡಬೇಕು ಮತ್ತು ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೊಳಪಡಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದಿರುತ್ತಾನೆ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ಸೂಚಿಸುವುದೆಂದರೆ (signifying) ಅದು 'ಅಹಂ'ನ(self) ಹೊರಗಿರುವಂತಹದಾಗಿದ್ದು, ಜ್ಞೇಯವಾದ, ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ವ್ಯಕ್ತಿರಾಹಿತ್ಯದ (impersonal) ಚಲನೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಸಂಕೇತದ(sign) ನೈಜ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯ ಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸದಿರುವುದು ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಿಸದಿರುವುದನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕಾಗುವುದರೊಂದಿಗೆ, ಅದನ್ನು ಅದರ ಮುಕ್ತವಾದ ಬಾಗು-ಬಳುಕಿಗೂ ಅವಕಾಶ ಕೊಡಬೇಕು.

ಧ್ಯಾನದ ಈ ವಿವರಣೆಯು ನಮಗೆ ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವ ಛಾಯೆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನೆರವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಸೂಚಿಲ್ಪಡುವುದು(signifying) ಸೂಚಕಕ್ಕಿಂತ (signify) ಮೊದಲೇ ಬರುತ್ತದೆ; ಹಾಗೂ ಯಾವುದೂ ಸೂಚಿಲ್ಪಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಲ ನಿರ್ವಾತವನ್ನು ಕಿತ್ತೆವೆಂದರೆ ಉಂಟಾಗುವ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಡುವ ಚಲನೆಯು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹಬ್ಬುತ್ತಾ ಅನಂತವಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಡುವ ಕ್ಷಣಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮುಂದೆ, ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಹಳಿಗಳು ಹೊಕ್ಕು-ಬಳಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಚಲನೆಯು ಅದರ ವ್ಯಕ್ತಿರಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯತಿವಾದದಿಂದಾಗಿ(determinism) ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಶಕ್ತಿಯು(ಎಂದರೆ ಕಾಲುವೆಗಳು, ಸುರಂಗಗಳು, ಹಳಿಗಳೇ (ಮೊದಲಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯ ಯೋಚನೆಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು) ಚಲನೆಯನ್ನು ಕೊನೇಪಕ್ಷ ಬಿನ್ನಾಣಗೊಳಿಸದಿರದು.

ಈ ಚಲನೆಯನ್ನು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಶಕ್ತಿಯ ಚಲನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಮತಲವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲೇಬಾರದು. ಇಲ್ಲಿಯ ನಿರ್ವಾತವು ನಿಜವಾದ ಭೌತಿಕ ನಿರ್ಮಿತವಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಮಿದುಳಿನೊಳಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಲು ನಿರಂತರವಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಇಲ್ಲಿಯ ನಿರ್ವಾತವೆನ್ನುವುದು ಅಮೂರ್ತವಾದ ನಿರ್ವಾತವೇ ಆಗಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಅದೊಂದು ಅಮೂರ್ತದ ನಿರ್ವಾತವೂ ಆದುದರಿಂದ (An abstract vacuum, a vacum abstraction) ಅದು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ನಿರ್ವಾತದಿಂದಲೂ ಇತ್ತಕಡೆಗೆ ಸೆಳೆಯುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸೂಚಿಸಲ್ಪಡುವ ಚಲನೆಗಳು ಬಹಳ ಸರಳವಾಗಿ ಮೆದುಳಿನೊಳಗೂ ನಡೆಯುವುದಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೆದುಳಿನ ಹೊರಗೂ ನಡೆಯುವುದಲ್ಲ. ಒಳ ಮತ್ತು ಹೊರ ಎಂಬ ಅಂತರಗಳು ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯದ 'ಬಂಧನ ರಹಿತ ಸುಖದ ಸ್ವರ್ಗದಲಿ (realm)-ಸೂಚಿಸಲ್ಪಡುವ ಚಲನೆಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಕಾದರೆ ನಾವಿದನ್ನು ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂದೇ ಕರೆದು ಡೆರಿಡಾನ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದೇನೆಂದರೆ ಡೆರಿಡಾ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸುವ ಈ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮನುಷ್ಯರ ಮಾತ್ರ 'ಮೆದುಳಿ'ನಲ್ಲಿ ಬಂದಿಸಲ್ಪಡದ, ಮನುಷ್ಯ ಮಾತ್ರರ 'ಮನಸ್ಸಿ'ನಲ್ಲಿರುವಂತಹದ್ದೇನಲ್ಲ.[14]

ಭಾಗ ೩

ಈ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯ ವಿನಾ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಲಿಖಿತವೆಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಮೌಖಿಕವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದಾಗ ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಲಿಖಿತವಾದುದ್ದು ಸ್ಥಿರ ಪಠ್ಯವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತು ಚರಪಠ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳುಳ್ಳ (ಸ್ಥಿರಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಪಠ್ಯವು) ಕಲೆಯು ಜಾನಪದವೇ, ಶಿಷ್ಟವೇ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಯಂತೂ ಇದ್ದದ್ದೇ. ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸದಂತೆ ಇರುವ ಈ ಗೊಂದಲ ಕೇವಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾಙ್ಮಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದುದಲ್ಲ. ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲೇ ಈ ಗೊಂದಲವಿದೆ. ಮೌಖಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಜೀವಂತವಾದುವುಗಳೆಂದೂ ಲಿಖಿತ ಕಾವ್ಯಗಳು ನಿರ್ಜೀವವಾದುವೆಂದು(ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ) ಒಕ್ಕೊರಲಿನಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅಮೇಲೆ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಲಿಖಿತ ಎಂಬೀ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನಂತೂ ತುಂಬ ದುರ್ಬಲವಾದ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯು ಶಿಷ್ಟವೆಂದೂ, ಮೌಖಿಕವಾದುದು ಜಾನಪದವೆಂದೂ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾದ ಗೆರೆಯನ್ನೆಳೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾದ ಗೆರೆಯಿಂದಾಗಿ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಒಂದೆರಡಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಸ್ಥಿರ-ಚರ ಪಠ್ಯಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ: ಜಾನಪದಕ್ಕೆ

ಪಾಠಾಂತರಗಳಿರುತ್ತವೆ(ಅದು ಚರ ಪಠ್ಯವಲ್ಲವೇ?) ಶಿಷ್ಟಕ್ಕೆ ಪಾಠಾಂತರಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ(ಅದು ಎಷ್ಟಾದರೂ ಸ್ಥಿರಪಠ್ಯ) ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆಗೂ ಪಾಠಾಂತರವಿದೆ. ಈ ಪಾಠಾಂತರಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೇ -ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಙ್ಮಯಕ್ಕೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಮೌಖಿಕವೆಂದೇ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೋ (ಶ್ರುತಿ) ಆ ಅಪಾರ ವಾಙ್ಮಯವಾದ ವೇದಗಳು ಪಾಠಾಂತರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾರವು. ಹಾಗೆಂದರೆ ಪಾಠಾಂತರದ ಈ ಮಾನದಂಡ ಜಾನಪದ ಮತ್ತುಶಿಷ್ಟವೆಂಬೀ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಖಚಿತಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಗೊಂದಲಗೊಳಿಸುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಆಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಜಾನಪದ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಮೌಖಿಕವೆನಿಸಿದ ಜಾನಪದವನ್ನು ಲಿಖಿತರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಹೇಗೆ? ಈಗಲೂ ಸಮಸ್ಯೆ ಒಂದೆರಡಲ್ಲ; ಜಾನಪದ ಹೇಳಿ-ಕೇಳಿ ಚರಪಠ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಯಾವುದನ್ನು ಲಿಖಿತಪಠ್ಯಕ್ಕಿಳಿಸುವುದು? ಚರಪಠ್ಯವು ಸಂದರ್ಭ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದುದ ರಿಂದ ಲಿಖಿತಗೊಳಿಸಿದಲ್ಲಿ ಆ ಸಂದರ್ಭವೇ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆಯಲ್ಲ? ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಕಿತ್ತುಹಾಕಿರುವುದು ನಿರ್ಜೀವವಾದುದರಿಂದ(ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಜೀವಂತಿಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಮಾತು ಜೀವಂತವಾದುದು- ಇದರ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಈ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ) ಜೀವಂತ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಲಿಖಿತಪಠ್ಯಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲ.[15] ಈಗ ಲಿಖಿತವಾಗಿರುವ ಮೌಖಿಕ ಪಠ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಿರರ್ಥಕ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಪರಿಹಾರವೂ ಇದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸಂದರ್ಭದ ವಾರ-ತಿಥಿ-ನಕ್ಷತ್ರಗಳ ದಾಖಲೆ ಮಾಡಬೇಕು, ಹೀಗೆ ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಮ್ಮ ಕೈಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಒದ್ದಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ತಮಗೆ ತಾವೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಸಮಸ್ಯೆ ಏಕೆಂದರೆ- ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಕೇವಲ ಸರಳ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದಲೇ ತೃಪ್ತಿ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಸುವ ಕೆಲವೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದಲೇ (ಬರಹ- ಮಾತು, ಪಾಠಾಂತರ, ಸಂದರ್ಭ ಇತ್ಯಾದಿ) ಅವರು ಚರ್ಚೆಗಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಗೊಂದಲ ವುಂಟಾದಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಎದುರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಎದುರಿಸುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜಾನಪದ ಚರ ಪಠ್ಯವೆನ್ನುತ ಅದನ್ನು ಲಿಖಿತಗೊಳಿಸುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸಂದರ್ಭವೇತರವಾಗಿಯೇ (ಅದು ಭಾಷೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ) ಅದನ್ನು ದಾಖಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಜಾನಪದ ನಶಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಭಯವೆಂದೋ, ಒಂದು ಮಾದರಿ ಯಾದರೂ ಇರಲೆಂದೋ-ಮೊದಲಾದ ಸಬೂಬುಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಅವಾಸ್ತವಿಕಗೊಳಿಸುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯವು ಲಿಖಿತ ಅಲಿಖಿತವೆಂಬ ಕಂದಕಗಳನ್ನು ತೋಡಿಕೊಂಡು- ರಾತ್ರಿ ಕಂಡ ಬಾವಿಗೆ ಹಗಲು ಬೀಳುವಂತೆ- ಗೊಂದಲಕ್ಕೊಳಗಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇಳಿದಾಗ ಸಮಸ್ಯೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬರಹ ಮತ್ತು ಮಾತು ಹೊಕ್ಕುಳ-ಬಳ್ಳಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಸೆದಿರುತ್ತವೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಇತರ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೆ(text)

ಬಹುಶ: ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತವೆಂಬ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ಲಿಖಿತ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅಲಿಖಿತರೂಪ(ಮಾತು) ಒದಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬರವಣಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಮಾತು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಮಾತಿನ ಅಭಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಬರವಣಿಗೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ- **ನರನ ನೋಯಿಸಲು ಹರ ಬದುನನು ದಿಟ| ಬರುತ ಸಾರಥಿಯಾಹನು |** ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕೆಣಕುವುದಕ್ಕೆ ಹೋದ ತಕ್ಷಣ ಮಾತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತನ್ನು ಕೆಣಕಿದರೆ ಬರಹ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯದೇ ಮೇಲುಗೈಯಾಗಿದ್ದು ಅದುವೇ ಕಂಠಪಾಠದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಠಪಾಠದ ಪ್ರಮೇಯವೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ, ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಸಂಬಂಧ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಇದುವೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಲಕ್ಷಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹದ ಸಂಬಂಧ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವಾದರೂ ಅದು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ- ಅದು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಹೌದು ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ- ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಗ್ವಾದಗಳಾಚೆಗೆ ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಒಯ್ಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಯಿತು.

ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಒಂದು ಒಪ್ಪಂದವೆನ್ನುವ ಹಾಗೆ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದೊಂದಿಗೇ ಆರಂಭವಾದ ಗಮಕ, ಹರಿಕಥೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅದನ್ನೇ ಸಾರುತ್ತವೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳೆಂಬ ಅಡ್ಡಗೋಡೆ ಕೇವಲ ಇತ್ತೀಚಿನದು; ಅದರ ನಿರ್ವಚನ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದುದು. ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಈಗ ಹೇಳುವಂತೆ ಜಾನಪದ(folklore)ವೆಂಬ ಸೀಮಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದರ ಬದಲು ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಪಠ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ, ಡೆರಿಡಾನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಎಂದೋ ನಾವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಡೆರಿಡಾ ಯಾವ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ನಿರಂತರವಾದ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದನೋ (ಏಕೆಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗೆ ಈಗಲೂ ಅಂತಹ ನಿರಂತರತೆಯಿದೆ) ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ವಿಪುಲ ಮಾಹಿತಿಗಳಿವೆ. ಪಂಪನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಆಗಿ ಹೋದ ಕವಿಗಳ ಮಾತಿರಲಿ, ಪಂಪನ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ ಕಾವ್ಯದ ಬಳಿಕವೇ ಎಷ್ಟೊಂದು ಮಹಾಭಾರತ ಕಾವ್ಯ ಬರಲಿಲ್ಲ? ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯವೇ ರನ್ನನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಯಿತು. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬರವಣಿಗೆ-ಹೆಚ್ಚು ಬರವಣಿಗೆ- ಇನ್ನೂ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಎಷ್ಟು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಕಾವ್ಯಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ

ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಯುಗಧರ್ಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ(ಉದಾ: ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನನ ವಿಜಯಂ, ವೀರಯುಗದ ಕಾವ್ಯವೆಂದೂ ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು)ಬಹಳ ಸುಲಭವಾಗಿ ನಾವು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅನಂತರ ಈಗ ನಾವು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಸಮಸ್ಯೆ ಇನ್ನೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ನಾವು ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಸಾಲು-ಸಾಲುಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ- ಪದ್ಯಪದ್ಯಗಳೇ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಪಂಪನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಮುದ್ದಣನವರೆಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುಗಳುಳ್ಳ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳು ಅವುಗಳನ್ನು ವಿವರ ವಿವರವಾಗಿ(ಎಂದರೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿ) ಮತ್ತೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕವಿಗಳೆಂದೋ ಪಾಮರರೆಂದೋ-ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆಂದೋ ವಾದಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಜನಮನ್ನಣೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳು ಸಮುದಾಯದ ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರಗಳ್ಲಲಿ ಸೇರಿಹೋಗಿರುತ್ತವೆ. (ಇದನ್ನೇ ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿಯವರು ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಎನ್ನುವುದು.[16]) ಹಾಗಾದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಹೊರಗಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಈಗಾಗಲೇ ನಾನು ನೋಡಿದಂತೆ ಇದನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ಯಾವುದೇ ಭಾಷಿಕ ಸಂಕೇತದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ, ಅದನ್ನು ಉದ್ದರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅದು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಗೆ (ಅಂದರೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೆ) ಒಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕವಿಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆಂದರೆ ಕೃತಿಚೌರ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾರೆಂದಲ್ಲ-ಬದಲಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದ್ಧರಿಸಲು ಇರುವ ಕಾರಣವು ಹೊರಗಿನದಾಗಿರದೇ ಒಳಗಡೆಯೇ ಎಂದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬಹುದು.

ಮಾತಿನ ಬಗೆಗಿನ ಕನ್ನಡದ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ ಖುತಮೂಲವಾದಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೇಶೀರಾಜನ ಶ್ರೀವಾಗ್ದೇವಿಗೆ ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಂದಿ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಶ್ರೋತ್ರದೊಳುದ್ಭಾವಿಪ ನಿರ್ಮಲ ಮೂರ್ತಿಯೆಂದೂ, ಇಳಾವಂದ್ಯೆಯೆಂದೂ, ವಾಗ್ವನಿತೆಯನ್ನು (ಎಂದರೆ ಮಾತನ್ನು) ಪೂಜಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾತಿನ ಬಗೆಗಿನ ಆತನ ಕಲ್ಪನೆ ಪೂಜ್ಯನೀಯವಾದುದು. ಮಾತಿನ ಬಗೆಗಿನ ಅಂತಹ ಮಹೋನ್ನತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯದುದ್ದಕ್ಕೂ ಸಾಗಿರುವಂತಹದ್ದೇ- ಮಾತೆಂಬುದು ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ ವೆಂದರೂ ಅದೇ ಕಲ್ಪನೆಯೇ. ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ ಮಾತಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡುವ ಈ ಮನೋಭಾವ ಖುತಮೂಲವಾದವೆಂಬುದೊಂದಾದರೆ, ಅದು ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅನುಷಂಗಿಕವಾದುದೆಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇನ್ನೊಂದು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಆದಿ ಕವಿಯಾದ ಪಂಪನಲ್ಲಿ ಶಾಸನದ (ಬರಹ) ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿವೆ. ಪಂಪಭಾರತದ ಅಸಮಗ್ರವಾದ ಪದ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ.. ಶಿಷ್ಯನೆಯ್ದೆ ಜನಮೇಜಯನೆಂಬ ನೃಪಂಗೆ ಪೇಳ್ವಿಳಾ| ಶಾಸನಮಾಗೆ

ಮಾಡಿದುದನಿಂತಿತಿಹಾಸ ಕಥಾಪ್ರಬಂಧಮಂ, ಎಂದಿದೆ. ಭೀಷ್ಮನು ಶರಪಂಜರದಲ್ಲಿ ಒರಗುವಾಗಿನ ದೃಶ್ಯವಂತೂ- ವೀರಸಿದ್ಧಾಂತದ ಶಾಸನಂ ಬರೆದ ಪೊತ್ತಗೆಯಂತಯರಾಪಗಾತ್ಮಜಂ- ಎಂಬುದಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರೂ ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶಾಸನದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.[17] ಆ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಪಂಪನಿಗೆ ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯಿತ್ತು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಿಗೂ ಕವಿಗಳಿಗೂ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿರುವುದು ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಮುಂದೆ ನಿರಂತರವಾದ ಕಾವ್ಯವಾಹಿನಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನಾಧರಿಸಿ, ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬರವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ತೊಡುಗುತ್ತಾರೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಲೋಕವು ನಿರಂತರವಾದ ಒಂದು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಪ್ಲೇಟೋ, ಸಾಕ್ರೆಟಿಸ್, ಹೆಗಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್, ಕಾಂಟ್, ಫುಕೇ, ಡೆರಿಡಾ ಹೀಗೆ ಅದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಭಾರತದಂತಹ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆಯಿದ್ದರೂ ಈಗಂತೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮವರ ಹೆಸರುಗಳು ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಬಹುಹಿಂದೆಯೇ ನಮ್ಮ ಕೈತಪ್ಪಿ ಹೋಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮಾತ್ರ ಭಾರತದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಜ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯ ಅನೇಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಬಹುದಾದಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾದುದೇನೆಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳುಂಟಾಗುತ್ತಲೇ ಹೋದವು. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಡೆರಿಡಾನಂತಹ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ಬರವಣಿಗೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು. ಇಂತಹ ನಿಶಿತ ಚಿಂತನೆಯು ಜಗತ್ತಿನ ಚಿಂತನ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿದೆ, ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಕರವೆಂದು ಭಾವಿವುದರ ಬದಲು ಅದನ್ನು ಆಶ್ರಯವೆಂದು ನೆಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂದು ಇದರಿಂದ ತಿಳಿದಂತಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಆಕರಮುಖಿಯಾದುದರಿಂದಲೇ ಅಂತಹ ಪ್ರಬಲ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಮಾಡಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕ ಮಾತ್ರ ಅಂತಹ ಪ್ರಬಲವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ ಬರಹಗಾರರು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾಗಿದೆಯಷ್ಟೇ.

ಅಧ್ಯಾಯ-೧೦

ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರ ಬರವಣಿಗೆ

ಭಾಗ-೧

ಆ ದಿವಸ ರಾತ್ರಿಯು ದುಸ್ವಪ್ನವಾಲಿಸಿ | ಮಾನಸದಲಿ ಕಳವಳಿಸಿ || ಮಾನವೇಂದ್ರಗೆ ಇನ್ನೇನಾಯ್ತೋ ಹಾ ಎಂದು || ತಾನತಿ ಜವದಿಂದ ಧಾವಿಸಿದ || ೧ ||[1]

ಭರತ: ಅಯೋಧ್ಯಾ ನಗರ ಕಾಣೇಸ್ತಾ ಇದೆ. ಪ್ರಯಾಣದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು ವೇಗವಾಗಿ ಸಾಗಿ ಬಂದದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಗರದ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ ನಾನು. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಉದ್ವೇಗಕ್ಕೆ ಏನೇನೂ ಶಮನ ಇಲ್ಲ. ನಗರವನ್ನು ಸೇರುತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಯಾವುದೋ ಭಾವಾವೇಶಕ್ಕೆ ನಾನು ಒಳಗಾಗ್ತಾ ಇದ್ದೇನೆ. ಯಾವುದೋ ಆತಂಕ ನನ್ನನ್ನು ಪೀಡಿಸ್ತಾ ಇದೆ. ಅಯೋಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿರಬಹುದು? ಯಾವ ಭಯಾನಕ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ನಾನು ಸಿದ್ಧನಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ? ಹಾಗೆ ಯೋಚಿಸದೆ ಮತ್ತೇನ್ಮಾಡ್ಲಿ? ಕೇಕೆಯ ರಾಜ್ಯದಿಂದ ನಾನು ಹೊರಡುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಏನು? ಹೊರಡುವ ಮುನ್ನಾದಿನ ಕಂಡಂತಹ ದುಸ್ವಪ್ನಗಳೇನು? ಯೋಚಿಸಿದ್ರೆ ಈಗಲೂ ನನ್ನ ಮೈ ನಡ್‌ಗುತ್ತಾ ಇದೆ. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮನ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಹೋದಂತಹ ನನಗೆ ಸುಖನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಳೆಯುವ ಅವಕಾಶ ಇತ್ತು. ಯಾವುದೇ ಆತಂಕ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಶತ್ರುಘ್ನನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದ್ದಂತಹ ನಾನು ಎಂತಹ ಭಯಾನಕ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದೆ. ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಧ್ವಜ ಮುರಿದು ಬೀಳುತ್ತಾ ಇರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದೆ! ಪಟ್ಟದಾನೆ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಹೊರಳುತ್ತಾ

ಇರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದೆ! ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ರಾಜಲಕ್ಷ್ಮಿ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ತಲೆಕೆದರಿಕೊಂಡು ಓಡೋಡುತ್ತಾ ಇರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೆ! ಒಂದೆರಡು ದೃಶ್ಯಗಳೇ? ಸ್ವಪ್ನಗಳಿಗೆ ಭೀತನಾಗಿ ರಾತ್ರಿ ಇಡೀ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಲ್ಲೇ ಕಾಲಕಳೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಮಲಗಿದರೇ, ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿದರೇ, ಇನ್ನೆಂತಹ ಕೆಟ್ಟ ಸ್ವಪ್ನವನ್ನು ಕಾಣ್ಬೇಕೋ ಎಂಬ ಭಯ ನನಗಿತ್ತು. ಬೆಳಗಾದ ಮೇಲೆ, ಶತ್ರುಘ್ನನಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳೋಣ, -ಚರ್ಚಿಸೋಣಾಂತ ಯೋಚಿಸಿದ್ರೆ ಬೆಳಗಾಗುವುದಕ್ಕಿಲ್ಲ! ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ದೂತರು ಬಂದು ಓಲೆ ಒಂದನ್ನು ತಂದು ನನ್ನ ಕೈಗೆ ಕೊಟ್ರು. ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿ ಬಂದವರವರೂಂತ ಅವರನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಗೊತ್ತಾಯ್ತು. ಓಲೆ ನಮ್ಮಪ್ಪ ಕಳುಹಿಸಿದ್ದೇನೂಂತ ಗ್ರೈಸಿದ್ರೆ ಹಾಗಿಲ್ಲ! ಗುರುಗಳಾದ ವಶಿಷ್ಠರು ಕಳುಹಿಸಿದ ಓಲೆ! ಅದರಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ಎರಡೇ ವಾಕ್ಯಗಳು. ಭರತಕುಮಾರ, ಏನೇ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯ ಇದ್ರೂ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒತ್ತಟ್ಟಿಗೇ ಬಿಟ್ಟು-ಶತ್ರುಘ್ನನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು, ಶೀಘ್ರಾತಿಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಯನ್ನು ಸೇರತಕ್ಕದ್ದು. ನಾನು ಏನು ಇದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಮಾಡ್ಬೇಕು? ಅಯೋಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಏನಾದ್ರೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಆಗಿದೆಯಾಂತ ಸೇವಕರನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡಿದ್ರ -ಎಲ್ಲ ಸರಿಯಾಗಿದೆ, ನೀನು ಕೂಡಲೇ ಹೊರಡೂಂತ ಹೇಳಿದ್ರು. ಮಾವನ ಅಪ್ಪಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದೆ. ಶತ್ರುಘ್ನನನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡೆ. ಪರಿವಾರವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡೆ. ದಾರಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಚಿಂತಿಸ್ತಾ ಇದ್ದ ನನಗೆ - ಈ ಪರಿವಾರದ ಜೊತೆ ಪ್ರಯಾಣ ಹಿಡಿಸ್ಲಿಲ್ಲಾ. ಅದು ನಿಧಾನಗತಿಯದ್ದೂಂತ ಅನಿಸಿದ್ರಿಂದ ನಾನು ಒಬ್ಬನೇ - ಅವರನ್ನು ಹಿಂದಿಟ್ಟು ಮುಂದುವರಿದು ಬಂದಿದ್ದೇನೆ. ಇನ್ನೇನು, ನಗರ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಬಂತಲ್ಲಾಂತ ಒಂದು ರೀತಿ ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಗರ ಪ್ರತೀಕ ಮಾಡಿದ್ರೆ - ಏನೀ ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಕೇಡು! ಮನುಕುಲದ ರಾಜ್ಯಧಾನಿಯಿದು! ಯೋಧಂ ನಶಕ್ಯತೇ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಅಯೋಧ್ಯೆ ಇದು! ಇಲ್ಲಿನ ಜನಾ-ನನ್ನನ್ನು ಕಂಡ್ರೆ ಮಾತಾಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲ. ನನ್ನನ್ನು ಮಾತಾಡಿಸದೇ ಇದ್ರೆ ಬೇಡ. ಅವರಾದ್ರೂ ಹೇಗಿದ್ದಾರಂತ ನೋಡಣವೇ - ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಗರದ ನಾಗರಿಕರನ್ನು ನಾನು ಕಂಡದ್ದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮನೆಯ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಂಗವಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಮನೆಯ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲೂ ಸಹ ಮಂಗಳದ ವಾತಾವರಣ ಇಲ್ಲ. ಏಕ್ಹೀಗೆ? ಏಕ್ಹೀಗೆ? ಯಾರನ್ನು ಕೇಳಬೇಕು? ಗುರುಗಳಾದ ವಶಿಷ್ಠರನ್ನೇ ಕೇಳಬೇಕು? ಅವರು ಕಾಯುತ್ತಿರಬಹುದಲ್ಲಾ-ಓಲೆಯನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿದ ಮೇಲೆ? ಬಂದಾನು ಭರತಾಂತ ಕಾಯುತ್ತಾ ಇರಬಹುದು.

ಬಂದನು ಭರತ ಓಲೆಯ ನೋಡುತಲಾಗಲಿದರ | ಅಂದವೇನೆಂದು ಕೇಳಿದನು ||

ಭರತ: ಇಲ್ಲ, ನಾನು ಗುರುಗಳ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಈ ನಗರದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ನಾನು ಕಂಡಾಗ, ಗುರುಗಳನ್ನು ಕಾಣುವುದರಿಂದ ಉಪಯೋಗ ಇಲ್ಲಾಂತ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸ್ತಾ ಇದೆ. ನಗರದ ಆಡಳಿತ ನಮ್ಮಪ್ಪನದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಏನು ವ್ಯತ್ಯಾಸಾದ್ರು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಯದೆ ಆಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಇಲ್ಲ. ನಗರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ

ಕೆಟ್ಟ ರೀತಿಯ ವಾತಾವರಣ ಕಾಣ್ತಾ ಇದ್ದೇನೆ. ಒಬ್ರೂ ನನ್ನನ್ನು ಕಂಡ್ರೆ ಮಾತಾಡಿಸ್ತಾ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ರಿಂದ ನಾನೇನಿದ್ರೂ ನಮ್ಮಪ್ಪನನ್ನೇ ಕೇಳ್ಬೇಕು. ಅಯೋಧ್ಯಾ ನಗರದಲ್ಲಿ ಏನು ನಡ್ದಿದೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವರೇ ಸಮರ್ಥರು. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಮ್ಮಮ್ಮನ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಅವರು ಖಂಡಿತಾ ಇರ್ತಾರೆ. ಆದ್ರಿಂದ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ, ಗುರುಗಳ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲಾ- ನಮ್ಮಮ್ಮನ ಅಂತಃಪುರಕ್ಕೇ ನಡೆಯುತ್ತೇನೆ. ಏನಿದೂ. ಈ ಅಂತಃಪುರ ಏಕ್ಹೀಗಿದೆ? ಒಳ್ಳೇ, ಸೂತಕದ ಮನೆ ಇದ್ಹಾಗಿದೆಯಲ್ಲ? ಒಬ್ಬರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಳೆಯಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಸೇವಕನೂ ನನ್ನನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗಿಲ್ಲ. ಅಯೋಧ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾನು ಎಷ್ಟೋ ದಿನಗಳಾದವು. ಮತ್ತೆ ತಿರುಗಿ ಬಂದಾಗ "ಬಂದೆಯೂ ಕುಮಾರಾಂ"ತ ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಇವರು ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲಾಂತಂದ್ರೆ - ಏನೋ ಬಲವಾದ ಕಾರಣ ಇರ್ಬೇಕು. ಏನೋ ಅನಾಹುತ ಇಲ್ಲಿ ನಡ್ದಿರಬೇಕು. ನೋಡೋಣ, ನಮ್ಮಪ್ಪ ಇರುವ ಸ್ಥಳಾ ನನ್ಗೊತ್ತಿದೆ-ನೇರವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಹೋಗ್ತೇನೆ. ಯಾರಿದೂ! ಪೂಜ್ಯರಾದ ವಶಿಷ್ಠರು - 'ಗುರುದೇವಾ!'

ವಶಿಷ್ಟ: "ಭರತ ಕುಮಾರಾ!"

ಭರತ: ತಮ್ಮ ಚರಣಗಳಿಗೆ ಸಾಷ್ಟಾಂಗ ಪ್ರಣಾಮವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ.

ವಶಿಷ್ಟ: "ಶ್ರೇಯಸ್ಸಾಗಲಿ ಮಗೂ!"

ಭರತ: ಮಂತ್ರಿ ಸುಮಂತ್ರನು ನಿಮ್ಮೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾನೆ[2] | ನಾನು ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ತಿಳಿದು, ನೀವಿಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದೀರೀಂತ ತಿಳಿಯಿತು. | ನನ್ನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಿ ಗುರುದೇವಾ! ನಿಮ್ಮ ಓಲೆಯನ್ನು ಕಂಡವನೂ ನಾನೂ ನಿಮ್ಮ ಬಳಿಗಾಗಿ ಬರಬೇಕಾಗಿತ್ತು | ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಾಕ್ಷಣ, ಮನಸ್ಸು ಬದಲಾಯಿಸಿದೆ | ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಈ ನಗರದ ಸ್ಥಿತಿ. ಪೂಜ್ಯರೇ! ಇದೆಲ್ಲ ಏನೂ? ಭೂಲೋಕದ ಸ್ವರ್ಗವಾಗಿದ್ದಂತ ಅಯೋಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ದುಃಖದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಕಾಣ್ತಾ ಇದ್ದೇನೆ. | ಒಬ್ಬರ ಮುಖದಲ್ಲೂ ನಗೆಯ ಸುಳಿವಿಲ್ಲ; ಒಬ್ಬರಲ್ಲೂ ತೃಪ್ತಿಯ ಭಾವ ಇಲ್ಲ. ಇವರಿಗೆಲ್ಲ ಏನಾಗಿದೆ? ಈ ಮಹಾನಗರಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಕೇಡಾದ್ರೂ ಏನು? ನಿಮ್ಮ ಓಲೆಯ ಸಂದೇಶ ನನಗೇನು ಹೇಳ್ತಾ ಇದೆಯೋ | ನನಗಂತೂ ಅರ್ಥ್ವಾಗ್ಲಿಲ್ಲ. ಹೇಳಿ ಸ್ವಾಮೀ, ನಾನು ಕೇಳ್ಬೇಕು, ಕೇಳ್ಬೇಕು! | "ಭರತ ಕುಮಾರ"|

ಒಂದುಳಿಯದೆ ಮುನಿ ಪೇಳಲಾಕ್ಷಣ ಹಾ| ಯೆಂದು ಮೂರ್ಛಿತನಾಗುತ ||

ವಶಿಷ್ಟ: "ನಿನ್ನಾಗಮನವಾದಾಗ | ಭರತ ಕುಮಾರಾ | "ಗುರುದೇವಾ" | ವಿಷಯವನ್ನೆಲ್ಲ ನಾನೇ ಹೇಳ್ಬೇಕು ಎಂದು ಕಾದಿದ್ದೆ.

ಭರತ: ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ, ತಿಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ನಿಮ್ಮಗಿಂತ ಒಳ್ಳೆಯ ಪಾತ್ರ ಇನ್ನಾವುದಿದೆ? | ಅಪ್ಪಣೆಯಾಗಲಿ ಸ್ವಾಮೀ!

ವಶಿಷ್ಟ: "ಮಗೂ"

ಭರತ: ಬೇಗನೇ ಹೇಳಿ ಏನಿದೆಲ್ಲಾ?

ವಶಿಷ್ಟ: ನಿನ್ನ ತಂದೆ ದಶರಥ ಭೂಪಾಲ, ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮಾಡ್ಬೇಕು, ಅಂತ - ಯೋಚಿಸಿದ, ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ.

ಭರತ: ನಮ್ಮಪ್ಪಾ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿದ. ನಮ್ಮಣ್ಣ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನಿಗೆ ಅಯೋಧ್ಯಾ ಒಡೆತನವನ್ನು ಕೊಡುವ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿದ! "ಗುರುದೇವಾ" | ಇದಕ್ಕಿಂತ ಸಂತೋಷದ ವಾರ್ತೆ-ಅಯೋಧ್ಯಾ ವಾಸಿಗಳಿಗೆ ಯಾವುದಿದೆ? | ರಾಮನ ತಮ್ಮನಾದ ನಾನೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂತೋಷ ಪಡುವವನೇ | ಆದ್ರೆ ನನ್ಯಾಕೋ ಅನುಮಾನವಾಗ್ತಾ ಇದೆ, ನಿಮ್ಮ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ | ನಮ್ಮಪ್ಪ ಯಾವ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿದ್ರೂ ಅದು ಕೈಗೂಡುವಂಥದ್ದೇ, ಕೈಗೂಡಬೇಕು! ಸೂರ್ಯವಶಂದ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳವರು. ಆದ್ರೇ, ಈ ನಗರವನ್ನು ಕಂಡಾಗ-ರಾಮನಿಗೇನಾದ್ರೂ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ನಮ್ಮಪ್ಪ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿದಂತೆ ನಡೆದಿದ್ರೆ-ಒಂದೊಂದು ಮನೆಯಲ್ಲೂ ಉತ್ಸವಾಚರಣೆಯನ್ನು ನಾನು ನೋಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು | ಮಂಗಳಮಯ ವಾತಾವರಣ, ನಗರದ ತುಂಬ ಇರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದ್ರಿಂದ ಊಹಿಸ್ತೇನೇ (ಇಳಿದನಿಯಲ್ಲಿ) ಆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡಿಲಿಲ್ವೇ?

ವಶಿಷ್ಟ: "ನಡಿಲಿಲ್ಲ ಮಗೂ!"

ಭರತ: ನನ್ನ ಊಹೇ ಸತ್ಯವಾಯ್ತು. ರಾಮಚಂದ್ರನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ಕೆಲಸಾ ನಡೀಲಿಲ್ಲ (ಏರುಧ್ವನಿ) ಆ ಪವಿತ್ರವಾದಂತಹ ಕಾರ್ಯ ನಡೀಲಿಲ್ಲ! | "ಇಲ್ಲ" | ಯಾಕೆ? ಯಾಕ್ನಡೀಲಿಲ್ಲ? ಯಾರ್ತಡ್ಪದನ್ನು?

ವಶಿಷ್ಟ: ತಡೆಹಿಡಿದದ್ದು ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಅಲ್ಲ. ನಿನ್ನ ಅಮ್ಮಾ, ಮುನಿಸಿನಿಂದ, ಸಭಾ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡ್ಲಿಲ್ಲ - ಅನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಿನ್ನ ತಂದೆ ಅಂತಃಪುರವನ್ನು ಸೇರಿದ.

ಭರತ: ರಾಮಚಂದ್ರನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಸಭೆಗೆ ನಮ್ಮಮ್ಮ ಬರ್ಲಿಲ್ಲ. | "ಬರ್ಲಿಲ್ಲ" | ಯಾಕೇಂತ ತಿಳಿವುದಕ್ಕೇ ನಮ್ಮಪ್ಪ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಹೋದ್ರು.

ವಶಿಷ್ಟ: "ಹೌದು" ಹಾಗೆ ಹೋದಾಗ ಅವಳು - ಎಂದೋ ಒಂದು ದಿನ ತನ್ನ ಪತಿಯಿಂದ ಪಡೆದ ವರ ರೂಪವಾಗಿ - ಆ ಹೊತ್ತು ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಳಾಗಿದ್ದಳು. |

ಭರತ: "ಸ್ವಾಮೀ" | ನಮ್ಮಮ್ಮನಿಗೆ ನಮ್ಮಪ್ಪ ಎರಡು ವರಕೊಟ್ಟಿದ್ರೂ ಅನ್ನುವುದು, ಹಳೆಕಥೆ | ನಾವೆಲ್ಲಾ ಕೇಳಿದ್ದೇ ಅದು. ಅದನ್ನು ಆ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ತಾಯಿ ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಟ್ಳೇ? | "ಹೌದಪ್ಪಾ" | ಆ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ? | ಏನಂತೆ? ಏನಾಗ್ಬೇಕಿತ್ತಂತೆ ಅವ್ಳಿಗೆ?

ವಶಿಷ್ಠ: ರಾಮನಿಗೆ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕಾಂತ ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ರೂ - ಅದಾಗ ಕೂಡದು.

ಭರತ: ಮತ್ತೆ?

ವಶಿಷ್ಠ: ನನ್ನ ಮಗ ಭರತನಿಗೆ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಆಗಬೇಕು ಅನ್ನುವುದು, ಅವಳ ಮೊದಲ ಕೋರಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು.

ಭರತ: "ಹೇ, ರಂಗನಾಥ!" ನನ್‌ಗೇ! | ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ! | ರಾಮನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ತಪ್ಪಬೇಕು | ಅದು ನನ್‌ಗೆ ಬರ್ ಬೇಕು | "ನನ್ನಮ್ಮನ ಕೇಳಿಕೆ" | ಮತ್ತೆ ರಾಮಚಂದ್ರನಿಗೇನಂತೆ?

ವಶಿಷ್ಠ: ರಾಮಚಂದ್ರ ಅಯೋಧ್ಯೆಯಲ್ಲೇ ಉಳಿಯಬಾರದು | "ಇನ್ನು?" | ಅವನು ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಹೋಗ್‌ಬೇಕೂಂತ ಅವಳ ಎರಡನೆಯ ಕೋರಿಕೆ ಆಗಿತ್ತಪ್ಪಾ!

ಭರತ: ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನಿಗೆ ವನವಾಸಾಂತ ನನ್ನ ತಾಯಿ ಕೇಳಿದಳೆ? | ಅವನ ಪಟ್ಟವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ನನಗೇಂತ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿ ಕೇಳಿದಳೆ. | "ಹೌದು" | ಹೇ, ದೇವ್ರೇ! ರಾಮಚಂದ್ರ ಈ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿ ಏನು ಗ್ರೈಸಿಲಿಕಿಲ್ಲ? | ನನ್ನ ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ನಾನು ಯೋಚಿಸದೇ ಇದ್ದದ್ದನ್ನು | ನನ್ನ ತಾಯಿ ಕೇಳೂದ್ರ ಮೂಲಕ್ವಾಗಿ - ನಾನೂ ಇದ್ರಲ್ಲಿ ಭಾಗವುಳ್ಳವನೂಂತ ಯೋಚಿಸಿದ್ರೆ ತಪ್ಪೆ? ಸ್ವಾಮೀ? | ನಮ್ಮಣ್ಣನನ್ನು ನಾನು ಈಗ್ಲೇ ನೋಡ್‌ಬೇಕು. ಅವನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ತಪ್ಪಕೂಡದು. ಅವನ ಸಿಂಹಾಸನ ಅವನದ್ದೇ ಆಗ್ ಬೇಕು | ಅವನನ್ನು ಕಂಡು ನಾನ್ ಹೇಳ್ತೇನೆ - ನಮ್ಮ ತಾಯಿ ಕೇಳಿದ್ದು ಹುಚ್ಚಿನ ಕೆಲಸ | ಅವಿವೇಕದ ಕೆಲಸ | ಅದಕ್ಕೂ ನನ್ಗೂ ಏನೂ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲಾ | ನನ್ನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸು, ನನ್ಗದ್ರಲ್ಲಿ ಪಾಲಿಲ್ಲಾಂತ ನಾನು ಹೇಳ್ಬೇಕು | ಆಗ ಮಾತ್ರ ನನ್ಗೆ ಸಮಾಧಾನ | ನಮ್ಮಣ್ಣನನ್ನು ನೋಡ್ಬೇಕ್ನಾನು. ಎಲ್ಲಿದ್ದಾನವನು? ಸೀತಾದೇವಿಯ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆಯೇ?

ವಶಿಷ್ಠ: ಇಲ್ವಾಪ್ಪಾ?

ಭರತ: ಇಲ್ಲಾ?

ವಶಿಷ್ಠ: ಈ ಪ್ರಕರಣ ತಿಳಿದಂತಹಾ ರಾಮ, ಮಾತಿನಿಂದ ಅಪ್ಪ ಸಮ್ಮತಿಸದೇ ಹೋದ್ರು ಕೂಡಾ? | "ಹೋದ್ರು" | ಅದು ಪಿತೃವಾಕ್ಯ ಎಂದೇ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಸೀತಾ-ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಸಮೇತ ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಹೊರಟು ಹೋದನಪ್ಪಾ, ರಾಮಚಂದ್ರ! |

"ಏನೂ?" | ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರ ಸೀತಾ-ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಸಮೇತವಾಗಿ ವನಗಮನವನ್ನು ಮಾಡಿದ | "ವನಗಮಾನವನ್ನು ಮಾಡಿದ!"|

ಭರತ: ದೇವ್ರೇ! | ರಾಮಚಂದ್ರ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗ್ಬಾಗ ನೀವೆಲ್ಲ ನೋಡ್ತಾ ಕೂತ್ರಾ ಸ್ವಾಮೀ!

ವಶಿಷ್ಟ: ಏನು ಮಾಡೋಣ?

ಭರತ: ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಭಾಗ್ಯದೇವತೆ, ಅಯೋಧ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗ್ಬಾಗ ನಿಮಗೆಲ್ಲಾ ಅದು ಸಹ್ಯವಾಯಿತೇ? | "ಊಹುಂ" | ಯಾರೂ ತಡ್ದವರಿಲ್ಲಾ? ಯಾರೂ ತಡೆಯದೇ ಇದ್ರೂ ಬೇಡ, ನಮ್ಮಪ್ಪ ಅವ್ನನ್ನು ತಡೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದೇ. ಏಕೆಂದ್ರೆ ರಾಮನಿಲ್ಲದೇ ಇದ್ದ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಇಲ್ಲಾ ನಮ್ಮಪ್ಪನಿಗೆ | ರಾಮನೇ ನಮ್ಮಪ್ಪನ ಉಸಿರು | ರಾಮನೇ ನಮ್ಮಪ್ಪನದಾದ್ದಂತಹ ಸರ್ವಸ್ವ | ರಾಮ ಎದುರಿಗೆ ಒಂದು ಗಳಿಗೆ ಕಾಣದೇ ಇದ್ರೇ | ನಮ್ಮಪ್ಪನಿಗೆ ಜೀವ ನಿಲ್ತಾ ಇರ್ಲಿಲ್ಲ | ಎಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವ್ರು? ನಾನವ್ರನ್ನು ಕೇಳ್ತೇನೆ | ರಾಮ ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಹೋಗ್ಬಾಗ ನೋಡಿ ಸುಮ್ನೇ ಕುಳಿತಿರಾ? | ಯಾಕೆ ನೀನು ತಡೀಲಿಲ್ಲಾಂತ ನಾನ್ ಅವ್ರನ್ನು ಕೇಳ್ತೇನೆ | ನಮ್ಮಪ್ಪ ಇಲ್ಲಿರಬಹೂದಂತ ನಾನ್ ಬಂದೇ. ಇಲ್ಲಿ ಅವ್ರು ಕಾಣಿಸ್ತಾ ಇಲ್ಲ | "ಊಹುಂ" | ಎಲ್ಲಿ ಕೌಸಲ್ಯಾದೇವಿಯ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆಯೇ?

ವಶಿಷ್ಟ: ಅಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ.

ಭರತ: ಅಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ?

ವಶಿಷ್ಟ: ಊಹುಂ

ಭರತ: ಎಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಪ್ಪ ಹಾಗಾದ್ರೆ?

ವಶಿಷ್ಟ: ರಾಮನನ್ನು ಹೋಗ್ಬೇಡಾಂತ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ನಾಲಿಗೆಗೆ ಬಲವಿಲ್ಲದೆ, | "ಬಲವಿಲ್ಲದೆ?" | ಮೂಕಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿದ್ದಾ - ನಿನ್ನ ತಂದೆ | "ಅಂದ್ರೇ?" | ರಾಮ ಹೊರಟು ಹೋದಮೇಲೆ | "ಹೋದಮೇಲೆ" | ಅವನನ್ನೇ ಎಣಿಸಿ - ಎಣಿಸಿ, ಅನ್ನ-ಪಾನೀಯಗಳನ್ನೂ ಒಲ್ಲದೆ | "ಒಲ್ಲದೆ?" | ಈ ಲೋಕಯಾತ್ರೆಯನ್ನೇ ಮುಗಿಸಿ ಬಿಟ್ಬಾನಪ್ಪಾ!

ಭರತ: ಅಯ್ಯೋ! ಅಣ್ಣಾ! ಅಪ್ಪಾ!!

ಪ್ರಳಯ ಕಾಲದ ರುದ್ರನಂತೆಯಾರ್ಭಟಿಸಿ | ಕಂಗಳ ಮೇಲೆ ಕಿಡಿಗೆದರಿದನು | ಹೊಳೆವ ಖಡ್ಗವ ಕೊಂಡು
ಮಾತೆಯ ಕಡಿವೆನೆಂ | ದಿಳಿಯೆ ಸುಮಂತ್ರ ಭೋದಿಸಿದ ||

ಭರತ: ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕತ್ತಲೆ ಕವಿದಿತ್ತು, ಬುದ್ಧಿ ಮಸಣಿಸಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದದ್ದು ಹೌದು. ಎಚ್ಚೆತ್ತಿದ್ದೇನೆ; ಎದ್ದು ನಿಂತಿದ್ದೇನೆ; ಗುರುಗಳಾಡಿದ ಮಾತನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಅನರ್ಥ ಪರಂಪರೆ ಈ ನಗರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ - ಕೈಕಾದೇವಿ! ಕೈಕಾದೇವಿ!! ಸೂರ್ಯವಂಶದ ಪವಿತ್ರವಾದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ - ಆಗಬಾರದೇ ಇದ್ದದನ್ನು ಆಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿ - ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳೇ ಲೋಕವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿ, ತಾನು ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಿಂದ ಬದುಕಬಹೂದಂತ ಯೋಚಿಸಿದಂತಹ ಈಕೆ, ರಾಕ್ಷಸಿಯೇ ಸರಿ! ಇವಳ ತಲೆಕಡಿಯುವುದ್ರಲ್ಲಿ ಯಾವ ದೋಷವೂ ಇಲ್ಲ. ಇವಳ ಕಂಠವನ್ನು ಈಕ್ಷಣ ಛೇದಿಸುತ್ತೇನೆ.

ವಶಿಷ್ಟ: ಹಾಂ! ಹಾಂ! ಭರತ ಕುಮಾರ!!

ಭರತ: ಗುರುದೇವಾ!

ವಶಿಷ್ಟ: ಎಂತ ಹೇಯ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಮನಮಾಡಿದೆಯಪ್ಪಾ?

ಭರತ: ಇದು ಹೇಯ ಕಾರ್ಯವೇ?

ವಶಿಷ್ಟ: ಹಡೆದ ತಾಯಿಯ ತಲೆ ಕಡಿಯುವುದೇ?

ಭರತ: ತಾಯೀ?

ವಶಿಷ್ಟ: ನಿನಗಿದು ಭೂಷಣವೇ?

ಭರತ: ಇವಳೂ ತಾಯಿ?

ವಶಿಷ್ಟ: ಅಲ್ವೇ?

ಭರತ: ತಾಯಿ ಇವಳು?

ಎನಗಾಗಿ ಶ್ರೀ ರಾಮ ವನಕೆ ತೆರಳಿದ ಮೇಲೆ | ಅನುಮಾನವೇನೆನ್ನ | ಜನನಿಯೇ ಇವಳು ||

ಭರತ: ಗುರುದೇವಾ! | "ಮಗೂ" | ಇವ್ಳ ಕತ್ತನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಚೆಲ್ಲಿ ಬಿಡ್ತೇನೇಂತ ಹೊರಟಾಗ, ತಡೆದು ನೀವ್ ಹೇಳ್ತಾ ಇರುವುದೇನೂ | ಇವಳು ನಿನ್ನ ತಾಯಿ | "ತಾಯಿ" | ತಾಯಿ ಎಂಬ ಎರಡಕ್ಷರದಲ್ಲಿ ಮಾಧುರ್ಯ ಇದೆ. ಮಾತೃತ್ವದ ಪವಿತ್ರವಾದಂತಹ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಸಂಕೇತ ಇದೆ. ಇವಳನ್ನು ಆ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನೀವು ಸಿದ್ಧರಾಗ್ತೀರಾ?

| ತಾಯಿ ಹೇಗಿರ್ಬೇಕು? ತಾಯಿ ಹ್ಯಾಗಿರ್ತಾಳೆ? ನಾನು ತಿಳ್ದಿದ್ದೇನೆ, ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ - ನಿಮ್ಮ ಶಿಷ್ಯ ನಾನು | ಗುರುದೇವಾ | ತಾಯಿ ಮಮತೆಯ ಒರತೆಯಾಗಿರ್ತಾಳೆ, ಮಗನಿಗಾಗಿ ಸರ್ವತ್ಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡುವವಳು ತಾಯಿಯಾಗಿರ್ತಾಳೆ. ಮಗನ ಪ್ರಾಣಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುವವಳು ತಾಯಿಯಾಗಿರ್ತಾಳೆ. ಮಗ ಉಳಿಬೇಕೂ, ಅವನಿಗೊಂದು ಭವ್ಯವಾದ ಭವಿಷ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗ್ಬೇಕೂಂತ ಯೋಚಿಸುವವಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮಾತೃತ್ವದ ಪವಿತ್ರವಾದಂತಹ ಸ್ಥಾನ ಸಲ್ತಾ ಇದೆ. ಇವಳು ತಾಯಿಯೇ? ನನಗಾಗಿ ನನ್ನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ಬಲಿಪಶುವನ್ನು ಮಾಡಿ, ಶ್ರೀ ರಾಮಚಂದ್ರನನ್ನು ಕಾಡಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದಂತಹ ಇವಳು ತಾಯಿ! | ನನ್ನ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಮ್ಮ ಅಪ್ಪನನ್ನು ಈ ಲೋಕಯಾತ್ರೆ ಪೂರೈಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ, ಇವಳು ತಾಯಿಯೇ? ನನಗಂತೂ ಅನುಮಾನವೇ ಇಲ್ಲ - ಇವಳು ತಾಯಿಯಲ್ಲ. ಇವಳು ರಾಕ್ಷಸಿ ಇವಳು, ರಾಕ್ಷಸಿ! ರಾಕ್ಷಸಿ!! ಇವಳನ್ನು ಕೊಂದು ಕಳೆಯುವುದೇ ಸರಿ, ಕೊಂದು ಕಳೆಯುವುದೇ ಸರಿ!

ವಶಿಷ್ಠ: ಕೂಡದಪ್ಪಾ, ದುಡುಕ ಬೇಡ. ಖಂಡಿತ ದುಡುಕಬೇಡ.

ಅಗ್ರಜನ ಪೊರಡಿಸಿದ ಆ ದೋಷ ಪಿತೃವಧೆಯು | ಅಗ್ನಿಯೊಳಗಲ್ಲದೆ ಪೋಗದೆನ್ನಗಲಿ ||

ಭರತ: ಪೂಜ್ಯರೇ | ನನ್ನ ಕತ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೈಯನ್ನೇ ಹಿಡಿದಿರಿ | ಮಾತಿನಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ತಡೆದಿರಿ | ನಾನೀ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ನಿಮ್ಮನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿಯಾದ್ರೆ ಮಾಡ್ ಬಹುದು | ಆ ದಾರ್ಷ್ಟ್ಯ ನನಗಿಲ್ಲ ಸ್ವಾಮೀ | ನಿಮ್ಮ ಶಿಷ್ಯಾಂತ ಹೇಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಕುಲ ಗುರುಗಳಾದ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಮೀರಿಸುಂತಹ ಎದೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಾನು ತೋರಿಸ್ ಬಾರ್ದು | ಇವಳು ಬದುಕಬೇಕೂಂತ ನಿಮ್ಮ ಆಸೆಯೇ.

ವಶಿಷ್ಠ: ಬದುಕಬೇಕು!

ಭರತ: ಪಾಪಿ ಚಿರಾಯೂಂತ ಹೇಳಿದ್ರು | ಇವಳಿಗೆಷ್ಟು ಕಾಲ ಇನ್ನು ಆಯುಷ್ಯ ಇದೆಯೋ? | ಇನ್ನೇನೆಲ್ಲ ಅನರ್ಥ ಇವಳು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿದೆಯೋ ಯಾರಿಗ್ಗೊತ್ತು? ಕೊಂದು ಮುಗಿಸಬಾರ್ದು ಅಂದ್ರಲ್ಲಾ | ಇದೋ ಕಯ್ಯಕತ್ತಿಯನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿದ್ದೇನೆ | ಅವಳು ಬದುಕಿದಳು. ಆದ್ರೆ ಪೂಜ್ಯರೇ ನಾನು ಸತ್ತೆ | ನಿಜವಾಗಿ ಸತ್ತೆ | ನನಗೆ ಬದುಕಿದೆಯೇ? | ನನಗೆ ಭವಿಷ್ಯ ಇದೆಯೇ | ಏನು ನಾನು? ಇಷ್ಟು ದಿನಾ ರಾಮನ ತಮ್ಮನೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೇ ಅಭಿಮಾನ ಪಡ್ತಿದ್ದೆ | ಯಾರ್ನೀನು? ದಶರಥ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಮಗಾ, ಯಾರು ನೀನು, ಕೌಸಲ್ಯಾ ದೇವಿಯ ಮಗನಾದಂತಹ ರಾಮನ ನಂತರದವನು | ಇನ್ನು ಹೆಸರು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಾದರೂ ನನಗೆ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿದೆಯೇ? | ಯಾವ ತಮ್ಮನಾದ್ರೂ ಅಣ್ಣನನ್ನು ಊರಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಹೊರಡಿಸ್ತಾನೆಯೇ | ಯಾವ ತಮ್ಮನಾದ್ರೂ ಅಣ್ಣನಿಗೆ ಸೇರ್ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬಯಸ್ತಾನೆಯೇ? | ಹಾಗೊಬ್ಬ ತಮ್ಮನಿದ್ರೇ - ಅವನು ತಮ್ಮನೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಇಲ್ಲ ಸ್ವಾಮೀ

| ಅಣ್ಣನ ಸೇವೆ ತಮ್ಮನ ಕರ್ತವ್ಯ ಆಗಿರ್ತದೆ | ಅಣ್ಣನ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಮೇಲೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟು ನಡೆಯುವುದು ತಮ್ಮನ ಕಾರ್ಯವಾಗ್ತದೆ | ನಾನು ಮಾಡಿದ್ದೇನು? ಇಲ್ಲಿ ಆದ್ದದು ಏನು? | ಅಣ್ಣನನ್ನು ಕಾಡಿಗೆ ನಡೆಸಿದೆ | ದೀರ್ಘಕಾಲ ಅವನು ಹೊರಟು ಹೋದ | ನನ್ನಿಂದಾಗಿ ಅಣ್ಣನಿಗೆ ವನವಾಸವಾಯ್ತು | ನನ್ನಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮಪ್ಪನಿಗೆ ಸ್ವರ್ಗಸೇರ್‌ಬೇಕಾದ ಸ್ಥಿತಿ ಬಂತು | ನಾನ್ ನಿಜಾ ಹೇಳ್ತೇನೆ ಸ್ವಾಮೀ - ನಮ್ಮಪ್ಪ ಇನ್ನೂ ನೂರ್ ಕಾಲ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ರೂ | ಅವ್ರಿಗೇನೂ ಆಗ್ತಾ ಇರ್ಲಿಲ್ಲ | ನಮ್ಮಪ್ಪ ಸತ್ತದ್ದಲ್ಲ | ಆಯುಷ್ಯ ಮುಗಿದು ಸತ್ತದ್ದಲ್ಲ | ಈ ಕೆಟ್ಟ ಮಗ ಹುಟ್ಟಿ ಅಪ್ಪನನ್ನು ಕೊಂದದ್ದು | ಪಿತೃವಧೆ ಮಾಡಿದ ಪಾಪಿ ನಾನು! ಭ್ರಾತೃ ದ್ರೋಹಿಯಾದೆ | ಪಿತೃವಧೆ ಮಾಡಿದವನಾದೆ | ನನಗೇನಿದೆ - ಭವಿಷ್ಯ? | ಅವಳು ಬದುಕಲಿ - ನಾನಂತೂ ಬದುಕುವುದಕ್ಕೇ ದಾರಿಯಿಲ್ಲ, ಗುರುದೇವಾ | ಸಾಯವುದರ ಹೊರತು, ನಾನೇನ್ಮಾಡ್ಬೇಕು? ಬದುಕಿ ಉಳಿದ್ರೆ ಎಷ್ಟು ಜನ್ರಿಗೆ ನಾನು ಉತ್ತರ ಕೊಡ್ ಬೇಕಾಗಿದ್ದೀತು - ಯೋಚಿಸ್ತಿರಾ ನೀವು? | ಒಬ್ಬೊಬ್ರು ನನ್ನೆದ್ರುಗೆ ಬರ್ತಾರೆ | ಒಬ್ಬೊಬ್ರು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡ್ತಾರೆ | ಏನಪ್ಪಾ, ಅಣ್ಣನನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿದೆ | ಹೇಗಯ್ಯಾ ಅಪ್ಪನನ್ನು ಕೊಲಿಸಿದೆ | ನಿನಗೆ ಸುಖ ಸಿಕ್ಕಿತು - ಹೌದೋ ಇಲ್ಲವೋ - ಅನುಭವಿಸು, ಅನುಭವಿಸೂಂತ ಹೇಳ್ತಾರೆ | ನಾನೇನುತ್ತರ ಕೊಡ್ಲಿ? ನಾನೇನು ಮಾತಿನಿಂದ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳ್ಲಿ? | ನಾನು ನಿರಪರಾಧೀಂತ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ - ನನ್ನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಇದೆ? | ಏನಾಧಾರ ಇದೆ? ನಾನು ತಪ್ಪುಗಾರ ಅಲ್ಲಾಂತ ಹೇಳಿದ್ರೂ ಜನ ಒಪ್ಪ್‌ತ್ತಾರೆಯೇ? ತಾಯಿಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಿ, | ತಾಯಿಯ ಸೆರಗಿನ ಹಿಂದೆ ಅವಿತು ಕುಳಿತುಕೊಂಡು, - ಅಣ್ಣನಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಮಾಡಿ, ತಂದೆಗೆ ದ್ರೋಹವನ್ನು ಮಾಡಿ - ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಕಬಳಿಸಿದಂತಹ - ನೀಚ ನೀನೂಂತ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಕೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಸಾಯುವುದು ಒಳ್ಳೇಯದಲ್ಲವೇ? ಗುರುದೇವಾ!

ವಶಿಷ್ಟ: "ಏನಪ್ಪಾ?"

ಭರತ: ಇನ್ನು ಒಂದು ಯೋಸ್ತೇನೆ ನಾನು | ಪವಿತ್ರವಾದ ಸೂರ್ಯ ವಂಶದಲ್ಲಿ - ಅಪರೂಪಕ್ಕೊಂದೊಂದ್ ಸಲ ಇಂತವ್ರು ಹುಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಾಮೀ! | ಒಬ್ಬ ಅಸಮಂಜಸನ ಹೆಸ್ರು ಕೇಳ್ತೇವೆ, ನಾವು | ಒಬ್ಬ ದಂಡಕನ ಹೆಸ್ರು ಕೇಳ್ತೇವೆ, ನಾವು | ಒಬ್ಬ ಖನಿನೇತ್ರನ ಹೆಸ್ರು ಕೇಳ್ತೇವೆ, ನಾವು | ಅವರೆಲ್ಲ ಈ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಹೇಳಿಸಿದವರಾಗಿಲಿಲ್ಲ. ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೌದೋ ಅಲ್ವೋ- ಹಾಗಾದ್ರೆ ಈ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಹೀಗಿದ್ದವರು ಹುಟ್ಟುತ್ತಾರೇಂತಾಯ್ತು. ಆ ಕೂಟದಲ್ಲಿ ನಾನೂ ಒಬ್ಬನಾಗಿ ಹೋದೆ| ಈ ಮನೆತನದ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಯೋಚಿಸುವುದಕ್ಕೂ ನನಗೆ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ. ನಾನು ಶಿಬಿಯಾಗ್ಲಿಲ್ಲ, ದಿಲೀಪನಾಗ್ಲಿಲ್ಲ, ರಘು ಆಗ್ಲಿಲ್ಲ, ಮಾಂಧಾತನಾಗ್ಲಿಲ್ಲ, ತ್ರಿಶಂಕು ಆಗ್ಲಿಲ್ಲ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನಾಗ್ಲಿಲ್ಲ-ನಾನೇನಾದೆ? ಪಾಪಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಪಿಯಾದೆ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಪರಿಹಾರ ಇದೆ. ನನ್ನ ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿ ಬಾರ್ದು, ನನ್ನ ಚರಿತ್ರೆ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಸಿ ಜನರಿಗೆ ಸಿಗುವ ಹಾಗೆ ಆಗಬಾರ್ದು. ನಾನು ಮುಗಿದು ಹೋಗಬೇಕು, ಮುಗಿದು ಹೋಗಬೇಕು. ಅಗ್ನಿಪ್ರವೇಶವೇ ನನ್ನ ತೀರ್ಮಾನ. ಸಾವುದೇ ಲೇಸು ಸ್ವಾಮೀ-ನಾ ಸಾವುದೇ ಲೇಸು.

ವಶಿಷ್ಟ: ದುಡುಕ ಬೇಡ ಮಗೂ

ಹೀಗೆಂದು ಭರತನನ್ನೆ | ಯಾಗೆ ಕಂಡು ವಶಿಷ್ಟ, ರಾಘವನನು ಪೇಳ್ದ ಮಾತಾಗ ಬೋಧಿಸಿದ||

ವಶಿಷ್ಟ: ಭರತ ಕುಮಾರಾ, | "ಪೂಜ್ಯರೇ" |

ವಶಿಷ್ಟ: ನಿನ್ನ ಹೃದಯದ ಭಾರ ಕಡಿಮೆಯಾಗಲೀಂತ ನೀನು ಇಷ್ಟು ಮಾತಾಡುವಾಗ್ಲೂ ನಾನು ಮೌನ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ತಾಳಿದ್ದು, | "ಅಂದ್ರೇ," |

ವಶಿಷ್ಟ: ಅಪ್ಪಾ, ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಂತಹ ಶ್ರೀರಾಮ ಕೆಲವು ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ನಿನಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ, | "ನನಗೆ," |

ಭರತ: ರಾಮ ದ್ರೋಹಿಯಾದ ನನಗೇ-ಸಂದೇಶ ರಾಮನಿಂದ. | "ಹೌದು" |

ವಶಿಷ್ಟ: ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಿನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಟ್ಟ ಯೋಚನೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡವನಲ್ಲ, ರಾಮಾ

ಭರತ: ಹ್ಯಾಗೆ ಹೇಳ್ತಿರಿ ನೀವು

ವಶಿಷ್ಟ: ಅವನೇ ಹೇಳಿದ್ದು, | "ಏನೆಂದು" |

ವಶಿಷ್ಟ: ಭರತನ ಆಗಮಾನವಾದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯಿಕವಾಗಿ ಅವನೇನೂ ನೊಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಭರತನ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವಂತಹ ವಾತ್ಸಲ್ಯ- ನನಗೆ ಕುಂಟಿತವಾಗ್ಲಿಲ್ಲ. ಆತನು ನನ್ನ ತಮ್ಮ-ಗುರುಗಳೇ ಅವನಿಗೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ, ಅವನು ಉದ್ವಿಗ್ನನಾಗಬಾರದು. ನಿರಾಶೆ ತಾಳಬಾರದು. ನನ್ನದಾದ್ದಂತಹ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ ಅವನುಳಿಯುವಂತೆ ನೀವು ಅವನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಬೇಕೂಂತ ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಭರತ: ಪೂಜ್ಯರೇ, ರಾಮಚಂದ್ರ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ, | "ಹೌದಪ್ಪ" | ನಮ್ಮಣ್ಣಾ- ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದನೇ | "ಖಂಡಿತ" | ನನ್ನ ಕುರಿತು ಯಾವ ಮನ ಕಷಾಯವು ಇಲ್ಲವನಿಗೆ, | "ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ" | ನಾನವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದ್ರೋಹಿಯಲ್ಲ, ಪಾಪಿಯಲ್ಲ, | "ಅಲ್ಲ" | ಘಾತಕನಲ್ಲ, ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ನಾನು ನಿರಪರಾಧೀಂತ ನಮ್ಮಣ್ಣ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ವಶಿಷ್ಟ: ರಾಮನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆಯಪ್ಪಾ

ಭರತ: ಹೇ ದೇವ್ರೇ! ಎಂತಹ ಅಣ್ಣನಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಾನು, ಅವನು ಪುಣ್ಯಾತ್ಮ, ಅವನನ್ನು ದೇವರ ಅವತಾರಾಂತ ನೀವೆಲ್ಲ ಇದಕ್ಕೇ ಹೇಳಿರಬೇಕು ಆದ್ರೆ ಅವನೇನು ಹೇಳಿದ ನನಗೆ ರಾಜ್ಯಭಾರ ಮಾಡೂಂತಲೇ

ವಶಿಷ್ಟ: ನೀನು ಸುಖವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಜನತೆಯನ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತಾ ಇರಬೇಕಂತೆ

ಭರತ: ನನ್ನ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ಮೀರಿದ್ದು ಯಾವುದೋ-ಅದ್ರ ಬಗ್ಗೆ ನನ್ಗೆ ಯೋಚನೆಯಿಲ್ಲ. ಅಂತದ್ದು ನಾನು ಮಾಡುವ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ರೆ ಗುರುದೇವಾ, ಅದು ಬಿಟ್ಟು ನಾನು ಮಾಡ್ಬೇಕಾದುದ್ದೇನಾದ್ರೂ ಇದೇಯೇ?

ವಶಿಷ್ಟ: ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ, ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯ ಇನ್ನೊಂದಿದೆಯಪ್ಪಾ

ಭರತ: ಯಾವುದು?

ವಶಿಷ್ಟ: ಶ್ರೀರಾಮನಿದ್ದು- ನಿನ್ನ ತಂದೆಯ ಅಂತ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರವಾಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ರಿಂದ ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೀನಿದ್ದು, ನಿನ್ನಪ್ಪನ ಅಪರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ಮೊದಲು ಮುಗಿಸಬೇಕು.

ಭರತ: ನಮ್ಮಪ್ಪನ ಅಪರಕ್ರಿಯೆ ಇನ್ನೂ ನಡೆದಿಲ್ಲ | "ಇಲ್ಲ" | ಸ್ವರ್ಗವಾಸಿಗಳಾದಂತಹ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯ ಕಳೇಬರಾ-ಇನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಹೋ, ಜ್ಯೇಷ್ಠಮಗ ಕೊಳ್ಳಿ ಇಡಬೇಕಾದ ದೇಹಕ್ಕೆ, ನಾನ ಕೊಳ್ಳಿ ಇಡಬೇಕು, | "ಇಡಬೇಕು." |

ಭರತ: ನಾಲ್ಕು ಮಕ್ಕಳ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಹೋಗಬೇಕಾದಂತಹ ದೇಹದ ಅಂತ್ಯಯಾತ್ರೆ, ಇಬ್ರು ಅಲ್ಲಿ-ಇಬ್ರು ಇಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿದೇ ಯಾರ ಭಾಗ್ಯ ಎಷ್ಟೋ, ಯಾರ ಯೋಗ್ಯ ಎಷ್ಟೋ, ಯಾರು ಕಂಡವರು. ನಡೀರಿ ಸ್ವಾಮಿ | "ನಡಿ" | ಯೇನಾಗ್ಬೇಕೋ ಅದನ್ನು ಮಾಡೋಣ.

ವಶಿಷ್ಟ: ಸರಿಯಷ್ಟೇ?

ರೂಢಿಪಾಲಕನೊಡನೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕರ್ಮವನು | ಮಾಡಿದಾಕ್ಷಣ ತಾನೆ ಭರತ ಪೊರವಂಟ ||

ಭರತ:ನಮ್ಮಪ್ಪನ ದೇಹವನ್ನು ಗಂಧದ ಚಿತೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಅಗ್ನಿನಾರಾಯಣನಿಗೆ ಸಮರ್ಪಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾಯಿತು. ಪಂಚಭೂತಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಅವರ ದೇಹ ಪಂಚಭೂತಗಳಿಗೇ ಸಮರ್ಪಿತವಾಯಿತು. ಅಳುತ್ತಿರುವ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಗುರುಗಳಾದ ವಶಿಷ್ಟರು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ದಾನ-ದಕ್ಷಿಣೆಯಿಂದ ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಸೂತಕ ಕಳೆದು ನಮ್ಮಪ್ಪನ ಗುಣಗಾನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಇದ್ದ ಮಂದಿಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ- ಹೃದಯದ ಭಾರವನ್ನು ಕಡಿಮೆ

ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಇದ್ರೆ- ಗುರುಗಳಾದ ವಶಿಷ್ಟರು ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕರೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬಂದು ನೋಡ್ತೇನೆ-ನಗರದ ನಾಗರಿಕರೆಲ್ಲ ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. ನನಗೆ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕವನ್ನು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಗುರುಗಳಾದ ವಶಿಷ್ಟರು ಸರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ರೆ ಅವರ ಒತ್ತಾಯ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲ ಎಂಬಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಸಮಾಧಾನ. ಸಿಂಹಾಸನ ಮೇಲಿಟ್ಟಂತಹ ಕಿರೀಟವನ್ನು ನೋಡ್ತೇನೆ- ಅದು ನನ್ನದಲ್ಲಾಂತ ನನ್ನ ಅಂತರಾತ್ಮ ಕೂಗಿ ಹೇಳ್ತಾ ಇದೆ. ಆ ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕೆ ನಾನಲ್ಲ. ಆದ್ರೆ ಜನಾ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನೇರುವಂತಹ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸೇರಿದ್ದಾರೆಂತಾದ್ರೆ- ಅವ್ರಿಗೆಲ್ಲ ನಾನ್ ಹೇಳ್ ಬೇಕು, ಅಯ್ಯಾ ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ನಾಗರಿಕರೇ-ನಾನರಸಾಗುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಿಮ್ಮ ಮುಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನ ಯೋಗ್ಯತೆ ನನ್ನದಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಬಯಸಿದವರು ನೀವು. ಅವನು ರಾಜನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಹೋಗ್ತಾನೇಂತ ತಿಳಿದಾಗ, ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಹೋದವರು ನೀವು. ಅವನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾಡಿನ ಕಡೆಗೆ ನಡೆದಾ- ನೀವು ಊರಿಗೆ ಬಂದು ಈಗ ನನ್ನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದೀರಿ. ಇದ್ರ ಅರ್ಥ ಏನು? ರಾಮ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ, ಕಡೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಇವನನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ನಿಮಗೆ ಉಪಾಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಧಿಗ್ಧ ನಿಮ್ಮದೂಂತ ತಾನೇ? ಅಯ್ಯಾ ನಾನೊಂದು ಮಾತು ಹೇಳ್ತೇನೆ-ರಾಮನ ಮೇಲೆ ನಿಮಗೆಷ್ಟು ಭಕ್ತಿಯೋ ನನಗೂ ಅಷ್ಟೇ, ನಾನೀ ನಗರದಲ್ಲಿದ್ರೆ ರಾಮ ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಖಂಡಿತಾ ಹೋಗ್ತಾ ಇದ್ದೆ. ನನ್‌ಗಾ ಭಾಗ್ಯ ಇರಲಿಲ್ಲಾ- ನಿಮ್ಗೆ ಭಾಗ್ಯ ಇದ್ರೂ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗ್ಲಿಲ್ಲ. ನಾವೆಲ್ಲ ಒಂದಾಗೋಣಾ. ನಾನು ರಾಮನ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಬಯಸಿದವನಲ್ಲ. ರಾಮನಿಗೆ ದ್ರೋಹವನ್ನು ಚಿಂತಿಸಿದವನಲ್ಲ. ರಾಮನ ಪಟ್ಟ ನನ್ನದೂಂತ ಕೆಟ್ಟ ಕನಸನ್ನು ಒಂದೂ ದಿನವೂ ಕಂಡವನಲ್ಲ. ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗೋಣ-ಅವನೆಲ್ಲೇ ಇರ್ಲಿ, ಅವನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬರೋಣ. ಪಟ್ಟಾಭಿಷಿಕ್ತನನ್ನು ಮಾಡಿಸೋಣ. ಅವನದಾದ್ದಂತಹ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆಡಳಿತ-ನಮಗೂ ನಿಮಗೂ ಶುಭವನ್ನುಂಟು ಮಾಡ್ಲಿ, ಶುಭವನ್ನುಂಟು ಮಾಡ್ಲಿ, ಸಂತೋಷವಾಯಿತು ಹೋಗೋಣ.!

ಅಣ್ಣನೋಡು ಭರತ ರಾಜ್ಯ | ತನ್ನದಾಯಿತೆಂಬ ಗರ್ವ|ವನ್ನು ತೋರಿ ಬರುವ | ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಇದಿರಿಗೆ||

ಲಕ್ಷ್ಮಣ: ನಿನ್ನಾಜ್ಞೆಯಂತೆ ಎತ್ತರವಾದ ಮರವನ್ನೇರಿ, ಈ ಕೋಲಾಹಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡೆ. ನಮ್ಮವನೇ ಆದಂತಹ ಭರತ ಈ ಕಡೆಗೆ ಚತುರಂಗ ಸೇನಾಸಮೇತನಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಗರ್ವಾಂಧನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಆಧಾರ ಬೇಕೇ? ದೂರದ ಕೇಕೇಯದಲ್ಲಿದ್ದು ತಾಯಿಯಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ರಾಜ್ಯಾಧಿಕಾರ ದೊರಕಿತು ಎಂದೇ ಗರ್ವಿಷ್ಠನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನೀನು ಸುಮ್ಮನಿರಬೇಕಣ್ಣ ಸುಮ್ಮನಿರಬೇಕು.

ಮಿಣ್ಣಗಿರಿ ನೀವು ನೇರಳೆ| ಹಣ್ಣ ಕೆಡಹಿದಂತೆ ಬಲವ| ಬಣ್ಣಬಡಿಸಿ ಬಿಡುವೆ ಕ್ಷಣದಿ, | ನಿನ್ನ ಕರುಣದಿ||

ಲಕ್ಷ್ಮಣ: ನೀನು ಸುಮ್ಮನಿದ್ದರೆ ಸಾಕಣ್ಣ. ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಎರಗುತಿರುವಂತಹ ಭರತನನ್ನು, ಈ ಸೇನೆಯನ್ನೂ ಕಳಿತ ನೇರಳೆಯನ್ನು ಮರದಿಂದ ಕೆಲಕ್ಕುರುಳಿಸುವಂತೆ ಬಾಣಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ನಾಶಪಡಿಸುತ್ತೇನೆ, ನಾಶಪಡಿಸುತ್ತೇನೆ!

ರಾಮ: ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಸ್ವಲ್ಪ ಸೈರಿಸು.

ಸುಮ್ಮನಿರು ಭರತ ಬರುವ | ಮರ್ಮವನ್ನು ಅರಿಯೆ ನೀನು | ಹೆಮ್ಮೆಗಾರನಲ್ಲ ನೋಡು | ನಮ್ಮ ಸಹಜನು||

ರಾಮ: ನಿನಗೆ ನನ್ನ ಕುರಿತಾದ ಅತೀವ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಭಕ್ತಿ-ಅನೇಕ ಸಲ ಬಾಕಿಯಿದ್ದದ್ದನೆಲ್ಲ ಮರೆಯಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ, ನೋಡು.

ಲಕ್ಷ್ಮಣ: ಏಕೆ?

ರಾಮ: ಭರತನು ಬರ್ತಾನೆ, ಚತುರಂಗ ಬಲಯಿದೆ- ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ನಾಮ ಮಾಡ್ತೇನೆಂತ ಹೊರಟೆಯಲ್ಲ? ಭರತನು ಯಾಕೆ ಬರ್ತಾನೆ, ಭರತನು ಯಾರು? ಎಂಬ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವೇಚಿಸಿದಾಗ, ಇಷ್ಟು ಸುಲಭದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತ್ರಪಾಣಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ನೋಡು, ಎಷ್ಟೆಂದರೂ ಅವನು ನಮ್ಮ ಸೋದರನು ತಾನೇ? ಪಾಯಸ ಅಖಂಡವಾದದ್ದು. ಅಖಂಡವಾದ ಪಾಯಸ ವಿಂಗಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ನಾವು ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಪಾಯಸದ ಸವಿಯಲ್ಲಿ, ಪಾಲಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವಲ್ಲ? ಗುಣದಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗ್ಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವಲ್ಲ? ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಭರತ ಇಲ್ಲಿಗೂ ಬಂದಾನು ತಾನೇ? ಬಂದಾಗ ಏನು ಮಾಡಬೇಕೋ ಅದಕ್ಕೆ ನೀನೂ ಸನ್ನದ್ಧನು ಹೌದಲ್ಲ? ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸುಮ್ಮನಿರು.

ಲಕ್ಷ್ಮಣ: ಆಗ್ಲಣ್ಣ, ನಿನ್ನಾಜ್ಞೆಯಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತೇನೆ, ನಿನ್ನಾಜ್ಞೆಯಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತೇನೆ.

ಭರತ: ನನಗೇ ಸಂತೋಷವಾಗಿದೆ. ಗುಹನಿಂದ ಅಣ್ಣನ ಇರವನ್ನು ತಿಳಿದೆ. ಭಾರದ್ವಾಜರಂತೂ ಚಿತ್ರಕೂಟದ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ವೇಗವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದೇನೋ ಇರಬೇಕು ಅದೋ. ಅದೋ.. ಅಲ್ಲಿ ಯಾರ್ ಕಾಣಿಸ್ತಾ ಇರುವವರು? ಮೂರು ಮಂದಿಗಳು -ನಮ್ಮಣ್ಣ ರಾಮಚಂದ್ರ ಅವನೇ ಅವನೇ | " ಅಣ್ಣಾ..!" |

ರಾಮ: ಹಾಂ... ಬಂದೆಯಾ.

ಬಂದೆಯಾ ಇನವಂಶವಾರಿಧಿ | ಚಂದ್ರ ನಾ ಬರುವಾಗ ನಿನ್ನೊಡ | ನೆಂದುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತ ಮನದಲಿ | ನೊಂದೆಯೇನೈ ||

ರಾಮ: ಸಹೋದರಾ

ಭರತ: ಅಣ್ಣಾ

ರಾಮ: ಭರತಕುಮಾರಾ

ಭರತ: ಹೌದಣ್ಣ

ರಾಮ: ಇದೋ, ಹಿಡಿದೆತ್ತಿ ನಿನ್ನನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ, ಬಾ, ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಹೃದಯದ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಬಂದವನು ನೀನು. ಮೊದಲೂ ಹೌದು, ಮುಂದೆಯೂ ಹೌದು, ಸಹೋದರಾ, | "ಅಣ್ಣ" | ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದೆ. ಬರುವೆ, ನೀನೂಂತ, ನಿರೀಕ್ಷೆ ಹಾಳಾಗಲಿಲ್ಲ, ಸುಳ್ಳಾಗಲಿಲ್ಲ, ಬಂದದ್ದು ಬಹಳ ಸಂತೋಷವಾಯಿತು ತಮ್ಮಾ, ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳದೇ ಕೇಳದೆ-ಅಣ್ಣನಾದಂತಹ ನಾನು, ಅಯೋಧ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇಷ್ಟು ದೂರ ನಡೆದು ಬಂದೆ-| "ಹೌದು" | ಇದು ಎಲ್ಲವರೂ ಕಂಡ ಸತ್ಯ | "ನಿಜ" | ತಮ್ಮಾ, | "ಏನಣ್ಣಾ?" | ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನೀನು ನೋವುಗೊಳ್ಳುವೆ ಎಂದು ನಾನೆಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಪರಿಸರ, ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನನಗೊಂದು ವಿಶ್ವಾಸ | "ಏನಣ್ಣ?" | ಯಾವುದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ಯಾವುದೇ ಕಾಲ, ಯಾವುದೇ ಪರಿಸರ, ಯಾವುದೇ ಶಕ್ತಿ- ಅಗಲಿಲಕ್ಕಾಗದ, ಅಖಂಡವಾದ, ಕಾಣುವವರಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುವ ವಸ್ತುವನ್ನು- ತತ್ವಶಃ ಭೇದಿಸವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ದೂರಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನೀನು ಕೇಕೇಯ ರಾಜ್ಯಧಾನಿಯಲ್ಲದ್ದೆ. ನಾನು ಅಯೋಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ದೂರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದೆವು. ಈ ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ತಮ್ಮಾ, ವನವಾಸ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು ಅಯೋಧ್ಯೆಯಿಂದ ಹೊರಟು ಬಂದಾಗ - ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಾನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಭರತನಿಲ್ವಲ್ಲಾ ಎಂಬೊಂದು - ಸಣ್ಣ ಕೊರತೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದರೂ, ಅದು ಮಹತ್ವವಲ್ಲಾಂತ ಎಣಿಸಿ ನಾನು ಇಷ್ಟು ದೂರ ಬಂದೆ. ಅಂತೂ ನೀನು ಬಂದೆ, ಬಂದೆ, ಬಂದೆ. ಬಹಳ ಸಂತೋಷವಾಯಿತು. ಏಕೆಂದ್ರೆ ಸೂರ್ಯವಂಶವೆಂಬಂತಹ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಚಂದ್ರೋದಯವಾದಾಗಾಯ್ತು. ಅಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥ- ಇನ್ನೂ ನಿನ್ನ ಅಣ್ಣನಾದಂತಹ ರಾಮಚಂದ್ರನು -ಅದೇ ಸೂರ್ಯವಂಶವೆಂಬಂತಹ ಸಾಗರದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಗಮಿಸಿಕೊಂಡೇ ಇದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಬಾ, ಬಹಳ ಸಂತೋಷವಾಯ್ತು. ನಾನು ಬರುವಾಗ ಹೇಳ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಖಿನ್ನತೆಗೂ ಇನ್ನು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಭರತ: ನೀನಿಷ್ಟು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ, ಅದನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೇ ಇಲ್ಲಣ್ಣ.

ರಾಮ: ತಮ್ಮಾ, | "ಏನು," | ಬಹಳ ಖಿನ್ನನಾಗಿದ್ದೀ ನೀನು. ಬಹುಶಃ ಬಹಳ ನೊಂದಿರಬೇಕು, ನೀನು

ಅಲ್ವೇ? | "ಹೌದಣ್ಣ" | ಇನ್ನು ನೋವಿಲ್ಲವಲ್ಲಾ|? | "ಹಾ" | ಹಂ, ಎರಡ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನೆ, | "ಏನು," | ನೀನು ಅಯೋಧ್ಯೆಯಿಂದಲೇ ಬಂದವನು| "ಹೌದು" | ನಾನು ಕೇಳಬೇಕಾದಂತಹ ಕೆಲವು ಕ್ಷೇಮವೃತ್ತಾಂತ ಇದೆ| "ಯಾವುದಣ್ಣ" | ನಮ್ಮ ಪೂಜ್ಯಪಾದರೂ|

ಕ್ಷೇಮವೇ ದಶರಥಪಿತನೆ ಪರಿ | ಣಾಮವೇ ಶತ್ರುಹಗೆ ಮೊದ | ಲಾ ಮಹಾ ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಕುಶಲವೆ| ಸೀಮೆಯೊಳಗೆ ||

ರಾಮ: ನಾನು ಬರಬೇಕಿದ್ರೆ ಬಹಳ ನೊಂದಿದ್ರು| ಶಾರೀರಿಕವಾಗಿ ಕುಗ್ಗಿದ್ರು. ಹಾರ್ದಿಕವಾಗಿ ಬೆಂದ್ದಿದ್ರು | ತಮ್ಮಾ,| "ಅಣ್ಣಾ"| ಅಂತಹ ಪೂಜ್ಯಪಾದರು, ನಮ್ಮ ಪಿತೃಮಹಾಶಯರು-ಕ್ಷೇಮವಾಗಿದ್ದಾರೆ ತಾನೇ|? ಇರಬಹುದು, ಇರಬೇಕು. ಯಾಕೇಂತಂದ್ರೇ, ವಾರ್ಧಕ್ಯ ಬಾಧಿಸಿದಾಗ, ಕಾಲಧರ್ಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದಂತಹ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ್ಲೂ, ನಮ್ಮ ತಮದೆಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವವುಳ್ಳಂತಹ ನಮ್ಮ ಮಹಾಪ್ರಜೆಗಳು- ತಮ್ಮ ಆಯುಷ್ಯವನ್ನಾದ್ರೂ ಕೊಟ್ಟು-ರಾಜಋಷಿಯಾದ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಬೇಕೂಂತ ತಪ್ಪಸ್ಸನ್ನೇ ಆಚರಿಸಿದವರು| ಮೂಗು ಹಿಡಿದು, ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕೂತೂಂತ ಇದರರ್ಥವಲ್ಲ-ಮನಸಾ| ಆದ್ರಿಂದ ಚೆನ್ನಾಗಿರ್ ಬಹುದು| ಆರೋಗ್ಯವಾಗಿರ್ ಬಹುದು| ಒಂದು, ವಿಯೋಗ ದುಃಖ-ಒಂದುದಿನಾ ಎರಡು ದಿನಾ ಇರ್ತದೆ. ಕೊನೆವರೆಗೂ ಇರ್ತದೆಯೋ|? ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾವು ಮರ್ತ್ಯರು. ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ, ನಮ್ಮ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಕುರಿತಾದಂತಹ ಹಿಂದಿನ ಮರವೆಯೇ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಜೀವನಕ್ಕಿದ್ದಂತಹ ಒಂದು ಒತ್ತಡವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದ್ದೇಂತ ನಿನಗೆ ಗೊತ್ತು| "ಆಹ" | ಹಾಗೆ, ಈಗ ತಂದೆಯವ್ರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಇರ್ ಬಹುದು, ಅಮೇಲೆ ಪ್ರಜೆಗಳು-ಅಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ಗುರುಗಳು| ಇನ್ನು ಯಾರ್ ಯಾರು ನಮಗೆ ವಂದ್ಯರೋ, ಪ್ರಾತಃಸ್ಮರಣೀಯರೋ- ಅವರೆಲ್ಲ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಇರಬಹುದಲ್ವೇ? ಅಥವಾ ಪ್ರಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಏನಾದ್ರೂ ಒಳಗಿಂದೊಳಗೆ ಮನಃಕಷಾಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ನಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ ಅಥವಾ ಆ ಅಖಂಡವಾದಂತಹ ಯಾವತ್ತು ಸಂಕಲೆ-ಇದರ ಗೊಣಸು ಏನಾದ್ರೂ ಸವೆದು ಬಂದಿಲ್ಲವಲ್ಲ?ಅಥವಾ ಕಡೀಲಿಲ್ಲವಲ್ಲ? ಹಾಂ| ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ- | "ಏನದು" | ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ- ನೀನು ಯಾವಾಗ ಬಂದೆ ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ? ಈ ವನವಾಸ ಧೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ನಾನು ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದು, ನನ್ನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ- ಸೀತಾಲಕ್ಷ್ಮಣರು ಬಂದದ್ದು- ಈ ಸುದ್ದಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಬಂದಮೇಲೆ ತಿಳಿದೆಯಾ ಅಲ್ಲಾ? ಪೂರ್ವ ಭಾವಿಯಾಗಿ, ತಿಳುವಳಿಕೆಯುಂಟಾಗಿ ಅವಸರದ ಕರೆಯಿಂದ ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಬಂದೆಯ? ಮುಖ್ಯ ಏನೂಂತ ಗೊತ್ತೋ?|ವಿಷಯವನ್ನಾಧರಿಸಕೊಂಡು ನಾವು ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಮಂದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗ್ತದೆ| ಇದು ನಿನಗಾಗಿ ನಾನು ಮಿಸಲಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ಬಂದಂತಹ ಸಿಂಹಾಸನದ ಭದ್ರತೆಯ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ- ಹೊರಟಾ ನನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ನುಡಿ ತಮ್ಮಾ| ಏನಿದು, ಏನಿದು, ಏನು ತಲೆ ತಗ್ಗಿಸಿದಿ,

ಬಿಸುಸುಯ್ಯುತ್ತಾ ಇದ್ದಿ.ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ, ಅದೇನು-ಆಶ್ರು, ನೀರು ತುಂಬಿತು, ಕಂಬನಿ ಹರಿಯಿತು; ತಮ್ಮಾ, ಏನಾಯಿತು? ಏನಾಯಿತು? ಏನಾಯಿತು? ಏನಿದೂ ಸುಖದುಃಖದಲ್ಲಿ ನಾನೂ ಸಮಪಾಲುಗಾರನು ತಾನೇ? ಅಡಗಿಸಬೇಡ, ಹೇಳು.

ಭರತ: ರಾಮಚಂದ್ರ|

ಅಣ್ಣಾ ಶ್ರಿತ ಪೋಷ ಕೇಳು| ನಿನ್ನ ಪಿತ ಕಳುಹಿದ ಮೇಲೆ ಅನ್ನವುಣದೆಂಟು ದಿನಕೆ ಇನ್ನು ನಾ ಪೇಳಲೇಕೆ| ಇನಕುಲಾಬ್ಧಿ ಪನಿಂದಿಗೆ ದಿನಮೂರಾಯ್ತು ನೀನಿಲ್ಲದೆ ಮನಕ್ಲೇಶದಿಂದ ಕರಗುತ ಅನಿಮಿಷರ ಪುರಕೈಯ್ದಿದದನು||

ಭರತ: ಅಣ್ಣಾ| "ಭರತಾ" | ಅಯೋಧ್ಯೆಯಿಂದ ಬಂದವನು ದಾರಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಿನ್ನ ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸ್ತಾ ಇದ್ದೆ. ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಿನ್ನನ್ನು ಕಂಡೇನೋ? ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಿನ್ನ ಮೃದು-ಮಧುರ ವಾಣಿಯನ್ನು ಕೇಳೆಯೇನೋಂತ ಆಸೆ ಪಡ್ತಾ ಇದ್ದೆ|ನಿನ್ನನ್ನು ಕಂಡಾಗ, ನಿನ್ನ ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದಾಗ, ನೀನು ಎತ್ತಿ ಅಪ್ಪಿಗೊಂಡೆ ನೋಡು|"ಹೌದು"| ನಮ್ಮಪ್ಪನ ಆಲಿಂಗನದ ಸುಖವನ್ನೇ ನಾನು ಪಟ್ಟ ಹಾಗಾಯಿತು. ಇದುವರೆಗೆ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಡ್ತಾ ಇದ್ದ ಅನಾಥ ಪ್ರಜ್ಞೆ ದೂರವಾಯಿತು. ನಿನ್ನ ತಮ್ಮ ನಾನು- ಸಮಾಧಾನದಲ್ಲಿ ನಾನಿದ್ರೆ- ಆ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಅನುಭವಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗ್ಲಿಲ್ಲ. ನಿನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆ ನನ್ನನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಿತು. ನೀನು ಅಯೋಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರು ಹೇಗಿರ್ ಬಹುದೂಂತ ಊಹಿಸ್ತಿಯೋ-ಹಾಗೆ ಇರ್ತಿದ್ದೆ ನನ್ಗೆ ದುಃಖ ಆಗ್ತಾ ಇರ್ಲಿಲ್ಲ. ನೀನು ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಉತ್ತರ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯ ನನ್ನದಾಗಿದೆ. ಕೇಳಿದೆಯಲ್ಲ-ತೀರ್ಥರೂಪರು ಕ್ಷೇಮವೇ? ನೀನು ಬರುವಾಗ ಕ್ಷೇಮವಾಗಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈಗ ಅವರ ಸ್ಥಿತಿ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿದೆ? ಅಲ್ಲಿ ಏನು ನಡೆದಿದೆ-ಇದನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ನನ್‌ಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗ್ತಿದೆ| "ಯಾಕೆ" | ಹೇಳದೇ ಇದ್ರೆ ಕರ್ತವ್ಯ ಲೋಪವಾಗ್ತದೆ. ಅಗ್ಗಣ್ಣಾ| ನೀನು ಈ ಕಡೆಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಏನು ನಡೆಯಿತೋ ಅದಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ನಾನು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ | "ಆಗಲಿ" | ಅಮೇಲೆ ಬಂದು ಎಲ್ಲ ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆ| ನೀನು ಹೊರಟು ಬರುವಾಗ ನಮ್ಮಪ್ಪ ಒಂದು ಹೊತ್ತು ನನ್ನ ಒತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಒಂದು ತುತ್ತು ಊಟಮಾಡಿ ಹೋಗುಮಗನೇಂತ ಒತ್ತಾಯಿಸ್ತಿದ್ರಂತೆ.

ರಾಮ: ಏನು ಮಾಡೋಣ?| ನನಗೂ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲ ತಮ್ಮಾ, ಆದ್ರೆ ತಂದೆಯವ್ರಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದೆ. ಮನಸ್ಸು ಚಂಚಲವಾದ್ದದ್ದು|"ಹೌದು"| ಈಗ ನಾನು ಏನು ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ-ಇದು ಒಂದು ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಏನಾದೀತು ಎಂಬ ವಿಶ್ವಾಸವೇ ನನಗಿರಲಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ರಿಂದ ತಂದೆಯವ್ರೇ ಈ ಸಲ ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕು. ಯೋಗ ಇದ್ರೆ ಮುಂದೊಂದು ದಿನ ನಿಮ್ಮ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಪಂಕ್ತಿ ಭೋಜನವನ್ನು ಮಾಡುವ ಸುಕೃತ ನನಗೆ ಬಂದೀತೂಂತ ಹೇಳಿಯೇ ಅಲ್ಲಿಂದ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಿ ಬಂದೆ.

ಭರತ: ನೀನು ಹೇಳಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ-ಹೊರಟೇ ಬಿಟ್ಟೆಯಲ್ಲ-|"ಹೌದು"| ನಮ್ಮಪ್ಪನಿಗೆ ಅದು ಅಘಾತಕರವಾಗಿತ್ತಂತೆ| ನಿನ್ನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಹೊಸಿಲು ಎಡವಿ ನಮ್ಮಪ್ಪ ಬಂದಿದ್ರಂತೆ. |"ಬಿದ್ರ?" | ನಿನ್ನ ಗಮನಕ್ಕದು ಬಂದಿದೆಯೋ ಇಲ್ವೋ, ನೀನಂತೂ ತಿರುಗಿ ನೋಡದೆ ನಡೆದೇಬಿಟ್ಟೆ. ಬಿದ್ದ ನಮ್ಮಪ್ಪನಿಗೆ ಏಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರ್‌ಲಿಲ್ವಂತೆ. ಅರಮನೆಯ ಸೇವಕ-ಸೇವಕಿಯರು ಅವರನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿಸಿದ್ರೆ-ಮೂರು ಮಂದಿ ರಾಣಿಯರು ಅವರ ಸೇವೆಗೆ ನಾಮುಂದೆ-ತಾಮುಂದೆ ಅಂತ ಬಂದ್ರ;| "ಬಂದರೆ?"| ನಮ್ಮಪ್ಪ ಯಾವುದನ್ನೂ ಇಷ್ಟಪಡಲಿಲ್ವಂತೆ| "ಅಮೇಲೆ"| ಯಾರನ್ನು ಸಮೀಪ ಸುಳಿಯಗೊಡಲಿಲ್ವಂತೆ| "ಅಮೇಲೆ" | ಸುಮಂತ ನಿನ್ನಿಂದ ಕಳುಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ನೀನು-ಗಂಗಾನದಿಯನ್ನು ದಾಟಿ ದೂರ ಹೋದೆ ಎಂಬ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ತಂದಾಗ-ನಮ್ಮಪ್ಪ ನೀನು ಬರ್ತೀ ಎಂಬ ಆಸೆ, ಇದ್ದ ಬಿದ್ದ ವಿಶ್ವಾಸ, ಅದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಹತಾಶರಾದರಂತೆ. ನನ್ನ ಹಸಿವಿಗೆ ಅನ್ನ ರಾಮ, ನನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ನಿದ್ದೆ ರಾಮ, ನನ್ನ ಬಾಯಾರಿಕೆಗೆ ನೀರು ರಾಮ, ರಾಮನಿಲ್ಲದೇ ಇದ್ದಂತಹ ಈ ಪ್ರಪಂಚ ನನಗೆ ಇದ್ದೇನೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದೇನು ಅಂತ ಕೇಳ್ತಾ ಕೇಳ್ತಾ-ನಿರಾಹಾರದಿಂದ ಎಂಟು ದಿನಗಳನ್ನು ಕಳೆದು-|ಕಳೆದು| ಸೂರ್ಯವಂಶದ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳಾದ ನಮ್ಮಪ್ಪ, ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ ಮಕ್ಕಳು ನಾವಿದ್ರೂ ಬಾಯಿಗಿಷ್ಟು ಗಂಗೋದಕವನ್ನು ಎರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಯೋಗ ಇಲ್ಲದೇ ಇದ್ದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ | ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥರಾದರೂ | ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥರಾದರಂತೆ..(ಮೌನ)

ರಾಮ: ಭರತ..... ನಾವೆಂತಹ ಹತಭಾಗ್ಯರು| ದೊಡ್ಡಜೀವ, ಹೌದು| ಆದ ಕಾರಣವೇ-ಈ ಮರ್ತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಈ ಚಟುವಟಿಕೆ ಸಾಕು- ಯಾರಿಗೆ ಯಾರುಂಟು? ಬಾ, ನಿನ್ನಗತ್ಯ ನಮಗೂಂಟೂಂತ ಇಂದ್ರಾದಿ ದೇವತೆಗಳೂ ಮೊದಲೊಮ್ಮೆ ದೇಹಧಾರಿಯಾದಂತಹ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯನ್ನು ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಕರೆಸಿಕೊಂಡಂತೆ-ಈ ಸಲ ದಿವ್ಯ ವಿಮಾನದಲ್ಲಿ, ದಿವ್ಯದೇಹಧಾರಿಯಾಗಿಯೇ, ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರು ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಬರ್ಲೀಂತ ಸ್ವಾಗತಿಸಿ ಕರಕೊಂಡ್ರು-ಪ್ರಾತಸ್ಮರಣೀಯರಾದ್ರು; ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವ್ರು. ನಾವನಾಥರಾದೆವು ತಮ್ಮಾ, ನಾವನಾಥರಾದೆವು| ಆದರೆ ಕಣ್ಣೀರಿಳಿಸಿ ಏನು ಉಪಯೋಗ, ನಾವು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯ ಇನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಆದ್ರಿಂದ ಅದೋ- ವಶಿಷ್ಟರಿದ್ದಾರೆ, ಉಪದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ, ನನ್ನ ಜತೆಯಾಗಿ ಬನ್ನಿ, ಎಲ್ಲರೂ ಹೋಗೋಣ|ಹೋಗೋಣ ಪವಿತ್ರವಾದ ತೀರ್ಥದ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲೋಣ ಮುಂದೆ-

ಆದರಿಸುತಿವರು ಮೂವರು ಜನನಿಯರ ಸಹಿತ| ಪೋದರಾ ನದಿಯೆಡೆಗೆ ಗುರುಮುಖದ ಸ್ನಾನ ಕರ್ಮಾದಿಗಳ ನಡೆಸುತ್ತ ವಿಧಿಯಂತೆ ದಾನಕರ್ಮಾದಿಗಳ ನಡೆಸುತ್ತ ವಿಹಿತ ಕರ್ಮಗಳಿಂದ.

ರಾಮ: ಸ್ವಯಂ ತೀರ್ಥರೂಪರಾಗಿಯೇ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸಿದ| ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರ ದಿವ್ಯಾತ್ಮಕ್ಕೆ ಸದ್ಗತಿಗೆ

ಬೇಕಾಗಿ ನಾವು ಮಾಡಬೇಕಾದುದೇನೂ ಉಳೀಲಿಲ್ಲ, ತಮ್ಮಾ। "ಅಣ್ಣಾ"। ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಗತಿಗೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಜೀವನದ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿ-ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ, ಆ ದಿವ್ಯ ಚೇತನದ ಅನುಗ್ರಹ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೂ ಉಳೀಲಿ ಎಂಬ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗೆ ಬೇಕಾಗಿ- ಇದೋ ಪಿತೃಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಗುರು ವಶಿಷ್ಠರು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ; ನಾವು ಸಚೇಲ ಈ ತೀರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಪರಿಶುದ್ಧರಾಗೋಣ. ಮೊದಲು। "ಸರಿಯಣ್ಣಾ"। ಆಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಷಡ್ರಸೋಪೇತವಾದಂತಹ ಭೋಜನದಲ್ಲಿಯೂ ತೃಪ್ತಿ ಕಾಣದ-ಅಮರತ್ವವನ್ನೇ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಬೇಕೆಂಬ ದಾಹಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬದುಕಿದಂತಹ ಜೀವಾತ್ಮಕ್ಕೆ, ನಾವು ಪಿಂಡ ಪ್ರದಾನ ಮಾಡಬೇಕು. ಆದರೆ ಒಂದಿದೆ, ಜ್ಯೇಷ್ಠ ನಾನು. ಮಗ ಏನ್ನುಣ್ಣುತ್ತಾನೋ ಅದೇ ತಂದೆಗೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಒಂದು ಲೋಕವಾಣಿ. ಆದರಂತೆ ವೈದಿಕ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರೂ ಕೂಡ ಹೇಳ್ತಾರೆ- ಪುತ್ರನಾದವನು ಸದ್ಯ ಏನು ಭುಜಿಸುತ್ತಾನೆ-ಅದನ್ನೇ ಪಿಂಡರೂಪವಾಗಿ ಪ್ರದಾನ ಮಾಡಬೇಕು. ತಮ್ಮಾ। "ಅಣ್ಣಾ"। ಅಯೋಧ್ಯೆ ಬಿಟ್ಟಮೇಲೆ-ನಾನು, ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಸೀತೆ-ಇದೋ ಈ ಇಂಗುದಿ ಹಿಂಡಿಯನ್ನೇ ಅನ್ನವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದವರು. ಆದಕಾರಣ, ನಾವೇನುಣ್ಣುತ್ತೇವೆ- ಈ ಇಂಗುದಿ ಪಿಣ್ಯಾಕದ ಪಿಂಡಪ್ರಧಾನ ಮಾಡಿಯಾಯಿತು; ತಿಲೋದಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟೆವು, ನಾವು ಕೃತಾರ್ಥರಾದೆವು। ಆದಕಾರಣ, ಈ ಪಿತೃಸೂತಿಕ ಈಗ ನಿವಾರಣೆಯಾಯ್ತೂಂತ ನಾನು ತಿಳ್ಕೊಳ್ತೇನೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಶುಚೀಭೂತರಾಗಿ ಮೇಲೆ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಆದ್ರೆ ಏನು, ತಮ್ಮಾ।"ಅಣ್ಣಾ"। ಈಗ ಮುಂದೇನು? ಈಗ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನಾನು ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ, ತೊಡಗಿದ್ದೇನೆ. ನಾವು ಎಲ್ಲಿದ್ದೂ, ಹೇಗಿದ್ದೂ, ನಮಗೆ ಹೀಗೇಂತ ಚೆಟ್ಟೆತ್ತಿ ತೋರಿಸುವವರೊಬ್ರಿದ್ರು-ಅವರು ದಿವಂಗತರಾಗಿ ಹೋದ್ರು. ಆ ಸ್ಥಾನ ಸದ್ಯ-ನಾನೇ ತಕೋಳ್ ಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದೆ। "ಹೌದಣ್ಣಾ"। ಜ್ಯೇಷ್ಠ ಪುತ್ರನೇ ಕರ್ಮ ಪುತ್ರನು. ಅವನೇ ಧರ್ಮ ಪುತ್ರನು; ಅವನೇ ಪಿತೃವಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ಈ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ತಮ್ಮಾ-ಶತ್ರುಘ್ನನನ್ನು ಊರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಟ್ಟು, ಬಂದದ್ದು ಒಳ್ಳೆಯದೇ ಆಯ್ತು, ನಗರ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಬಾಕಿದ್ದವರೆಲ್ಲವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಅಂತಃ ಪುರದ ನಮ್ಮ ತಾಯಂದಿರಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಪರಿವಾರದ ಮುಖಂಡರಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲವರೂ ಸಭೆ ಸೇರಿದ್ದೀರಲ್ಲ? ಇಲ್ಲಿ ನನ್ನದ್ದಾದಂತಹ ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ- ಲೇಸಾಗಿದೆ-

ಬಂದುದು ಲೇಸಾಯಿತು ನೀವು। ಹೀಗಾದ ಮೇಲೆ ನೊಂದು ಮಾಳ್ಪದಿನ್ನೇನು। ನಾವು ಎಂದಿಗಾದಿರೊಂದು
ದಿನ ಸಿದ್ಧ । ಈ ದೇಹ ನಾಶ। ಹೊಂದದೇ ನಿಲ್ಲದಿದು ಬದ್ಧ ॥

ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲ ಹುಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೇ ರೋಧಿಸುತ್ತ ತಮ್ಮಾ । "ಅಣ್ಣಾ" । ಹುಟ್ಟಿದ ಶಿಶು ಅಳುವು ದಿಲ್ಲಾಂತದ್ರೆ ಬದುಕುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಾಣ್ನುಡಿಯಿದೆ. ಹುಟ್ಟಿ ಅತ್ತೆವು. ಯಾರಾದ್ರೂ ಅಳಿದು ಹೋದ್ರೂ ನಾವು ಕಣ್ಣೀರಿಳಿಸುವೆವು. ಅಂತೂ ಹುಟ್ಟು-ಸಾವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೀರಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ। ಆದ್ರೆ ಬದುಕಿದೀ ಕಣ್ಣೀರಾಗ

ಬಾರದು ನೋಡು, ಬದುಕನ್ನು ನಾವು ನಂದನವಾಗಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಏನು-ಒಂದು ತರದ ವೈರಾಗ್ಯವೇ ಬೇಕು. ಅಳಿದರೇನಂತೆ ಕೀರ್ತಿಶರೀರದಿಂದ ಉಳಿದರೂ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು. ಕೀರ್ತಿಶರೀರದಿಂದ ಏಕೆ ಉಳಿದದೂ? ದೇಹಧಾರಿಗಳಾಗಿ ನಮಗೆ, ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಪರಂಪರೇಂತ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಹುಟ್ಟಿದವರು ಅಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸರಿ, ಬದುಕಿದ್ದವರು ನಾಳೆಗೆ ಸಾಯುತ್ತಾರೆ. ದೊಡ್ಡವರು ಮಾತುಂಟು-ಸತ್ತವರಿಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಸಾಯ್ಲಿಕ್ಕಿದ್ದವರಿಗಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಳುವುದಿಲ್ಲಾಂತ| ಈ ರೀತಿಯಾದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ನಾವೂ ಮನದಂದು ಇಂತಹದ್ದನ್ನು ಸಹಿಸಬೇಕು ತಮ್ಮಾ. ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವುದು ದೊಡ್ಡ ಪುರುಷಾರ್ಥವೇನು ಅಲ್ಲ. ಸಹಿಸುವುದು ಪುರುಷಾರ್ಥ. ಅನ್ನವು ಅಮೃತವಾಗುವುದು ಜೀರ್ಣಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಹೊರತು ಪದಾರ್ಥದ ತತ್ತ್ವದಿಂದಲ್ಲ, ಸತ್ವದಿಂದಲ್ಲ. ಆದ್ರಿಂದ ಅದನ್ನು ಮರೆತು ಬಿಡೋಣ. ಎಂದಿಗಾದರೂ ಅಳಿಲಿಕ್ಕಿದ್ದವರೇ ನಾವು. ಮತ್ತೊಂದಿದೆ-ಹಳೇ ಮರವು ಬೀಳದ ವಿನಾ ಹೊಸ ಮರವು ಚಿಗುರಿ ಮರವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಹಣತೆ ನೊಂದಿತು, ಆದರೆ ನಾಲ್ಕು ಹಣತೆ ಬೆಳಗಿಸಿತು. ಅಂದ್ರೆ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರ ಕತೆಯಿದು. ಈಗ ನಮ್ಮ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಕರ್ತವ್ಯ ಏನು|"ಏನು"| ಅವರು ನಡೆದಂತಹ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ನಾವು ನಾಲ್ಕುಮಂದಿಯೂ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದವರು. ನಾನು ಒಬ್ಬನೇ ಮಗನಲ್ಲ| ಆದ್ರಿಂದ, ನಾನೊಂದು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ-ನೀವೆಲ್ಲ ಇದನ್ನು ಆಲಿಸಬೇಕು. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಭರತಕುಮಾರಾ, ನೀನಿದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು. | "ಏನಣ್ಣ ಅದು?" | ಭರತಾ, |"ಹೇಳು"|

ಕಂದ ಪೋಗಯೋಧ್ಯಾ ನಗರಕೆ | ಆನೆಕುದುರೆ ಮಂದಿ ಸಹ ರಾಜ್ಯವಾಳುವುದಕೆ | ಅಂದಿನ ದಿನಕೆ
ಲಕ್ಷ್ಮಣ | ಸೀತೆಯು ಸಹ ಬಂದಪೆವು ಪರಕೆ ತಕ್ಷಣ||

ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ತೆರವು ಮಾಡಿ ಹೊರಟ ಹೋದವರು ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವು| "ಹೌದಣ್ಣ" | ಅವ್ರ ದೇಹವನ್ನು ಕೂಡ ದಹಿಸಿ ಹೋಗಿಯಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಜೀವಂತ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯ ವಿನಾ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಇರಲಾರದು. ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ - ರಾಷ್ಟ್ರ ಬದುಕಿರುವುದಿಲ್ಲಾಂತ ಅರ್ಥ. ತಮ್ಮಾ, ಆದ್ರಿಂದ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರು ನನಗೆ-ನಿನಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದ ಕರ್ತವ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಹರಿಸಿದಾಗ-ನನ್ನನ್ನು ಮುಂದುವರಿಯಗೊಡು ವನವಾಸಕ್ಕೆ. ನೀನು ಹಿಂದೆ ಹೋಗಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಏರು, ಆನೆ-ಸೇನೆ, ಐಶ್ವರ್ಯ ಇದೆಲ್ಲವೂ ನಿನಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಾದಿರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅದನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕೆದಕಿ- ಎಷ್ಟನ್ನಾದರೂ ಸತ್ಯದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನದು, ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪಿತೃ ವಚನಂ - ತಂದೆಯವರ ಉದ್ದೇಶ. ಆದ ಕಾರಣ ಪ್ರಪಂಚ ತಿಳಿದಂತಹ ಸತ್ಯ- ಇದನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಪರಿಪಾಲಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಮುಖ್ಯ, ಏಕೇಂತಂದ್ರೆ ಯಾವ ಸಮಸ್ಯಯಲ್ಲಿಯೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದಂತಹ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದಂತಹ

ಖನನ ನಡೆದರೆ- ಕೊನೆಗೆ ಏನು ಸಿಗುತ್ತದೇಂತ ಈವರೆಗೆ ನಮಗೆ ಹೇಳ್ಲಿಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ನಮಗೆ ಪದರು ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಅದರೊಳಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪದರು ಇದ್ದೀತು. ಮತ್ತು ಮತ್ತು ಆಳಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೊಂಡವನ್ನು ಮಾಡಿದೇವೂಂತಾದ್ರೆ ಏನು ಸಿಗುತ್ತದೋ ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತು - ಏನು ಸಿಕ್ಕದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದ್ರಿಂದ ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ತಪ್ಪು- ಯಾವುದು ಸರಿ ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆಗೆ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ನಾವು ತೊಡಗಿಸದೆ, ಆ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಾವು ಆಚರಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಮುಖ್ಯ. ಆದ್ರಿಂದ ತಮ್ಮಾ ನಿನಗಾಗಿ ಸಿಂಹಾಸನ ಕಾದಿದೆ, ನಿನಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜಾಕೋಟಿ ಅಲ್ಲಿ ಕಾದಿದೆ. ನಿನಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸೂರ್ಯವಂಶದ ಆ ಪ್ರಖರತೆ ಅದರ ಓಜಸ್ಸು-ತೇಜಸ್ಸು ಅಲ್ಲಿ ಕಾದಿದೆ. ನೀನು ಅದರ ನಾಯಕ. ಭರತಾ- ಹೋಗು, ಹೋಗು ನೀನು ಹೋಗು, ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷದ ಅವಧಿ ಎಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ- ಆ ಅವಧಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿ-ಅಂದಿಗೆ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಸೀತಾ ಸಹಿತ ನಾನು ಬರಲಿದ್ದೇನೆ. ನಾನು ಬಂದೇನು-ನಾನು ಬಂದೇನುನುತಂದ್ರೆ- ಇದಕ್ಕೆ ನೀನು ಒಪ್ಪಬೇಕೂಂತ ಅರ್ಥ.

ಭರತ: ಅಣ್ಣಾ

ಅಣ್ಣ ನೀವ್ ಮೂವರಾ| ರಣ್ಯದೊಳಗಿರುವಾಗ|ಬಣ್ಣವೆ ತನಗೆ ಊರು|| ಪುಣ್ಯಪುರುಷ ನಿನ್ನ ಪಾದವ ಬಿಡನೆಂದು| ಕಣ್ಣ ನೀರನು ತುಂಬಿದ ||

ಭರತ: ಅಣ್ಣಾ|"ತಮ್ಮಾ"| ಈ ಉಪದೇಶವನ್ನು ಕೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನಿಲ್ಲಿ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ| ಅಪ್ಪನ ಅಂತ್ಯವಾರ್ತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಬಂದಿರ್‌ಲಿಲ್ಲ. ಅಯೋಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ- ನಮ್ಮಪ್ಪನಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ ಮಕ್ಕಳು ನಾವು- ಸುಖವಾಗಿ ಬದುಕ್‌ಬೇಕಾದವರು. ಮೂರು ಜನ ನೀವಿಲ್ಲಿ- ಉಳಿದವರು ಅಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ನ್ಯಾಯವಲ್ಲ; ಅದು ಕ್ರಮವಲ್ಲ. ನಮ್ಮಪ್ಪನ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಅದರಿಂದ ಶಾಂತಿ ಸಿಗುವುದಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಿನ್ನನ್ನು ಪುನಃ ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದವನು, ನಾನು| ನೀನು ಹೋಗುಂತಂದ್ರೆ- ನೀನಿಲ್ಲದ ಅಯೋಧ್ಯೆ ನನಗೆ ಭೂಷಣವೇ ಅಣ್ಣಾ?| ನೀನು ಹೇಳಿದೆಯಲ್ಲಾ - ಪಿತೃವಾಕ್ಯ | "ಹೌದು" | ಪಿತೃವಾಕ್ಯ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು? ನಮ್ಮ ತಾಯಿಂದ ಬಂತು ಹೌದು- ಅಲ್ವೋ? ಹೆಣ್ಮಕ್ಕಳೊಳಗೆ ಅವ್ಳೊಬ್ಬಳು ಏಕ್ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ್ಳೊ, ಗಯ್ಯಾಳಿ|. ಅವಳ ಮಾತಿಗೆ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ-ನೀನು ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಬಿಡುವುದು ನೀತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ರಾಮ: ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರು- ಏನೋ ವಚನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ರಂತೆ- ಅಮ್ಮನಿಗೆ| ವಿನೋದಕ್ಕೋ, ವಿಲಾಸಕ್ಕೋ ಏನೇ ಆಗಿರಲಿ- ಏನ್ ಬೇಕು ಕೇಳು ಕೈಕೆಂತ-ಯಾವಾಗಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ - ಅದು ತಾನೇ ನಮ್ಮ ಪಿತೃವಾಕ್ಯ, ಅದನ್ನು ಪೂರೈಸ್ ಬೇಕಿದ್ರೆ| ಕೇಳಿದವರ ಕೇಳಿಗೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸ ಬೇಕ್ಕೋ ಬೇಡ್ವೋ| "ಓಹೋ"

| ಇಲ್ಲಿದೆ ತರ್ಕ. ಆದ್ರಿಂದ ಕೈಕಾದೇವಿ ಕೇಳ್ಸಿದ್ದು ಸರಿಯೋ ತಪ್ಪೋ ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತಲೂ-ದಶರಥ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಕೈಕೇಯಿಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇನೇಂತ ಹೇಳಿದ್ದು-ಸತ್ಯವೋ ಸುಳ್ಳೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಾಂಬರಿಸುವಾಗ, ಕೈಕೇಯಿ ಕೇಳಿದ್ದನ್ನು ಕೊಡ್ಲೇ ಬೇಕಾಗಿದೆಯಲ್ಲ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವ್ರು. ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಚಕ್ರವರ್ತಿ| ಕೇವಲ ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಡಿಸಿಲಿಕ್ಕೆ ಆಗ್ಲಿಲ್ಲಾಂತ ಬಂದ್ರೆ| ಅಂತಹ ಒಂದು ಶೂನ್ಯಧಿಕಾರದ ಸಿಂಹಾಸನದ- ಅರಸರೇ ಪ್ರಜೆಗಳೋ ಆಗಿ- ನಾವು ಉಳಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾನವಿಲ್ಲ, ತಮ್ಮಾ ಆದ್ರಿಂದಲೇ ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು-ಪಿತೃವಾಕ್ಯ ಪರಿಪಾಲನೇಂತಂದ್ರೇ- ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರು ವಿನೋದಕ್ಕಾದ್ರೂ ಒಂದಾಡಿದಂತಹ ಮಾತು-ಸುಳ್ಳಾಗ ಬಾರದು, ಆ ಸತ್ಯಸಂಗತಿ. | "ಅಣ್ಣಾ," | ಅದ್ರಿಂದ, ಆದ್ರಿಂದಾ, ತಮ್ಮಾ ನಾ ಹೇಳ್ತೇನೆ- ತಂದೆಯವರ ಆಜ್ಞೆ ನಿನಗೂ ನನಗೂ ಮೂಕಾಜ್ಞೆ ಅದು-ನಾನು ವನವಾಸಿಯಾಗಬೇಕು, ನೀನು ಸಿಂಹಾಸನ ಏರ್ ಬೇಕು. ನಾನಂತೂ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಾಗಿದೆ. ಈಗ ಅದಲ್ಲ- ಅದನ್ನು ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡ್ ಬೇಕೂಂತ- ನಾವು ಯಾವ ಸಿಂಹಾಸನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸ್ ಬೇಕೋ ಆ ಸಿಂಹಾಸನ ಶೂನ್ಯವಾಗಿದೆ, ನಿನ್ನನ್ನು ಕಾಯ್ತಾ ಇದೆ. ಆದ್ರಿಂದ ಕಳೆದ್ದದನ್ನು ಮರೆಯೋಣ|-ಸೂರ್ಯವಂಶದವರಾದಂತಹ ನಾವು ಹೇಗೆ ಗೊತ್ತೇ- ನಾವು ಸತ್ಯವಚನವನ್ನು ಹೇಳುವವರು. ನಾವು ಯಾವಾಗಲೂ ಕಾಯೇ-ವಾಚೇ-ಮನಸಾ ಸುಳ್ಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವವರಲ್ಲ.|ಸತ್ಯಂ ವದ ಧರ್ಮಂ ಚರ- ಈಗ ಆದದ್ದೇನು?| ಆದ್ರಿಂದ ತಾಯಿಯನ್ನು ದೂರಬೇಡ. ಗಯ್ಯಾಳೀಂತ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟೆಯಲ್ಲ? ತಮ್ಮಾ, ಶಾಂತಂ ಪಾಪಂ| ಆ ತಾಯ್ತನದ ಅರಿವು ನನಗಾಗಿದೆ ನೀನೇ ಆಲೋಚಿಸು, ಬುದ್ಧಿವಂತನಾದ್ರೆ ಭರತನು ರಾಜ್ಯವಾಳಬೇಕು- ಅಂತ ಆ ತಾಯ್ತನ ಹೇಳಿದ್ರೂ- ರಾಮನ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದಂತಹ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಏನು ಮಾಡಿತು? ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷದ ಅವಧಿಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿತು ನೋಡು| ಅಲ್ವೇ? ಈ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷ ಅನ್ನುವುದು ವನವಾಸಕ್ಕೂ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದದ್ರಿಂದ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದದು. ಆದ್ರಿಂದ, ಯಾಕೆ ಭರತನೇ ರಾಜ್ಯವಾಳ್ ಬೇಕೂಂತ ನಿಮ್ಮಮ್ಮ ನಿಲ್ಲಿಸಲಿಲ್ಲ? ರಾಮ ಬೇಡಾಂತ ಅಲ್ಲ. ಆ ಒಂದು ಹಟ, ಆ ಒಂದು ಛಲ ಬಂದು ಹೋಯ್ತು, ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ.

ಭರತ: ಹಾಗಾದ್ರೆ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷ ನಾನು ರಾಜ್ಯಭಾರವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ನನ್ನ ರಾಜ್ಯ ಅಲ್ಲ| ನಿನ್ನದೇ ರಾಜ್ಯ.

ರಾಮ: ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಜೆಗಳು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ರಾಮರಾಜ್ಯ. ರಾಮರಾಜ್ಯ ಎಂಬುದು ರಾಮನಿದ್ದ ರಾಜ್ಯಂತಲ್ಲ. ರಮು ಕ್ರೀಡಾಯಂ ಎಂಬ ಧಾತ್ವರ್ಥಂದಿದ- ಆನಂದ ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದಂತಹ ರಾಜ್ಯ. ನಾವಿದ್ರೇ ರಾಮರಾಜ್ಯ ಅಲ್ಲ. ಅದು ನಿನ್ನ ಕಯ್ಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ.

ಭರತ: ಆದ್ರೆ ಒಂದು ಇದೆ. ಅಣ್ಣಾ, ನಾನು ಬಂದಿರುವುದು ನಿನ್ನನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ

|"ಹೌದು"| ಅದು ಆಗ್ಲಿಲ್ಲಾ, ನಿನ್ನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ನಾನು ಹೋಗುವಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ ಬಂದಿದೆ. ರಾಮನ ರಾಜ್ಯಾಂತ ಆಗ್ ಬೇಕಾದ್ರೆ- ರಾಮನ ಸೇವಕ ನಾನೂಂತ ಆಗ್ ಬೇಕು|"ಹೌದು"| ಅದಕ್ಕಾಗೀ..|"ಅದಕ್ಕಾಗಿ?"| ಸೇವೆಗೆನ್ನುತ....

ಸೇವೆಗೆನ್ನುತ ನಿನ್ನ|ಪಾವನಾಂಘ್ರಿಯೋಳಿಟ್ಟು| ಹಾವುಗೆಯನು ನೀಡು | ಕೃಪೆಯ ನೀಮಾಡು ||

ಭರತ: ಅಣ್ಣಾ| ನಿನ್ನನ್ನು ಹಿಂದಿರುಗಿಸಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಸಾಮರ್ಥ ಸಾಲದೇ ಹೋಯಿತು| ಆದ್ರೆ ಬಂದವನು ನಿನ್ನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಹೋಗ್ತಾ ಇದ್ದೇನೆ.| ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ ನಿನ್ನ ಪಾದುಕೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ಪೂಜೆ ಮಾಡುವುದು ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ. ನಂದಿಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ನಿನ್ನ ಸೇವಕನಾಗಿ- ನಿನ್ನಂತೆಯೇ ಜಟಾಚೀರಧರನಾಗಿರ್ತೇನೆ. ನೀನು ಬರುವವರೆಗೆ ಕಾಯ್ತೇನೆ. ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದು ಮರು ದಿವಸ ಸೂರ್ಯೋದಯವಾಗಿ ಒಂಬತ್ತು ಗಳಿಗೆಯೊಳಗೆ ನೀನು ಬರದೇ ಇದ್ರೆ-ಖಂಡಿತ ನಿನ್ನ ತಮ್ಮ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ; ಸೇವೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಪಾದುಕಾ ಪ್ರಧಾನ ಮಾಡು.

ರಾಮ: ಸಂತೋಷದಿಂದ ಮಾಡ್ತೇನೆ. ರಾಮೋ ದುರ್ನಾಭಿಭಾಷತೇಂತ ಅಮ್ಮನ ಸನ್ನಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ.ಆದ ಕಾರಣ ನಿನ್ನ ಅಮ್ಮನಲ್ಲಿಯೇ ಕೇಳು-ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ರಾಮನು ಎರಡಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಮುಹೂರ್ತಕ್ಕೆ ನಾನು ಬಂದು, ನನ್ನದ್ದಾದದ್ದೇನಿದೆ- ನ್ಯಾಸ ಭೂತವಾಗಿ ನಿನ್ನಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಅಂದು ಇಬ್ಬರೂ- ಸಿಂಹಾಸನಾರೋಣ ಮಾಡಿ ಪ್ರಜಾರಂಜಕರಾಗೋಣ, ಶುಭವಾಗ್ಲಿ.

ಭರತ: ಧನ್ಯೋಸ್ಮಿ|

||ಮಂಗಲ ಪದ||

ಭಾಗ-೨

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಬರಹಕ್ಕಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈವರೆಗಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಬರಹಕ್ಕಿಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ- ಅದು ಕೇವಲ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದುದು- ಎಂಬಂತೆ ಅದರ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನಷ್ಟೇ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ತೆರೆದಿಡುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೇ ಇರಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಆಗಲಿ- ಇನ್ನಾವುದೇ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವೇ ಆಗಿರಲಿ- ಅದರ ಅಧ್ಯಯನವೆಂದರೆ ಏನು? ಅದರ ಅನುಭವವೆಂದರೇನು? ಕಲೆಯೆಂದರೆ - ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಅನುಭವವೊಂದರ- ಅಧ್ಯಯನವೆಂದರೆ ಭಾಷಿಕವಾದ ಅನುಸಂಧಾನವೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಇರಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೇ ಇರಲಿ

(ಕಾವ್ಯವೇ ಇರಲಿ, ಕಾದಂಬರಿಯೇ ಆಗಲಿ) ಅದರ ಅನುಸಂಧಾನ ನಡೆದ ಯಾವುದೇ ಸಂದರ್ಭ ಅಥವಾ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರೂ - ಅದು ಬರಹ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥವೇ ಹೊರತು - ಆಯಾಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನೀಡುವ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಂತಹ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕೆಂದೂ, ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಅರ್ಥಗಳು 'ಸಂದರ್ಭ'ದ ಅರ್ಥಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಂದರ್ಭವು ನಿರಂತರವಾದುದಾದುದ ರಿಂದ (bound less) ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣವೇ 'ಉಚ್ಚರಣೆ' ಮತ್ತು ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾದುದರಿಂದ - ಎಂದರೆ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ತೆಗೆದುಡುವುದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ - ಬರಹ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಸಂದರ್ಭದ ಅರ್ಥ ಎನ್ನುವುದೆಂತು? ಅದು ಭಾಷಿಕವಾದ ಅನುಸಂಧಾನವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಕಲಾವಿದರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಭಾಷಿಕವಾದ ಸಂಜ್ಞೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಸಂವಹನಕ್ಕೊಳಗಾಗುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಹಂತವಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಅವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ರೀತಿಯಾವುದು? ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಯೇ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಅನುಭವವಾಗುವುದು ಎನ್ನುವದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅನುಭವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳೇನು ಎಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಯಾವುದೇ ಅನುಭವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಮನುಷ್ಯ ಮಾತ್ರರಿಗಿರುವ ಸಾಧನ ಭಾಷೆಯೊಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಅದರ ಸ್ವಭಾವ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ-

ಪ್ರಸ್ತುತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗೊಂಡಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುವ ಕ್ರಮವೊಂದಿದೆ. ಆಗ ಅದು ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಡೆಯೇ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಡೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ಅದರ ಅನುಭವವೆಂಬುದು ಕೂಡ- ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿರುವ ಭಾಷಾಕೋಶದ ನೆರವಿನಿಂದಲೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ನಾನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಎಂದರೆ ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಅನುಭವವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪುರಾವೆಗಳೂ ಇಲ್ಲ.

ಈಗ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಈ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈಗ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗಳ ಕಾಲ. ಮಾತನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹು ದಾಗಿದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತೆಂಬುದು ಈಗ 'ಅಕ್ಷರ'ವೇ ಆದುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಷ್ಟೇ. ದೆರಿಡಾ ಹೇಳುವಂತೆ, ಭಾಷೆಯು ಬರವಣಿಗೆಯೇ ಆದುದರಿಂದ (ಅಥವಾ ಬರವಣಿಗೆಯ ಗುಣವೇ ಭಾಷೆ ಆದುದರಿಂದ) ಹಾಗೆ ಅದನ್ನು ಅಕ್ಷರ, 'ಶ್ರಾವಣ' ಎಂದು ಹೇಳ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ

'ಪ್ರದರ್ಶನ'ವೆನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದಾಚೆಗೂ- ಅಂದರೆ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣ ಗಳವರೆಗೂ - ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಎಂದಿಗೂ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಸೆರೆಹಿಡಿಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ - ಬದಲಾದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಈಗ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗೊಂಡಿರುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಬದಲಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ - ಅದರ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗೊಂಡಿರುವ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಲಿಪೀಕರಣ ಮಾಡಿರುವುದು ಮತ್ತು ಈ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣದ ಕುರಿತೇ ಚರ್ಚೆ ಆರಂಭಿಸಿರುವುದೂ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ನಿಬಂಧದ ಒಟ್ಟು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಒಳಗಡೆಯಲ್ಲೇ ಇದೂ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಈಗ ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಬರವಣಿಗೆ (ಲಿಖಿತ ಪದ್ಯಗಳು) ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ (ಮೌಖಿಕತೆ)ಯನ್ನು ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ಹೊಂದಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗೊಂಡಾಗ ಕೇವಲ ಮೌಖಿಕವೆನಿಸುವಂತಹ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ನಮಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪದ್ಯಗಳ ಶೈಲಿಯ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅದು ಲಿಖಿತವಾದ ಪದ್ಯ ಎಂದೂ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಅಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯೆಂದೂ ನಮಗೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಆಧುನಿಕರಣವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಪರಿಚಿತವಾದುದೇನಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರು ಲಿಖಿತ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದು ಆಗ ಲಿಖಿತವಾದುದೂ (ಎಂದರೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು) ಅಲಿಖಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಅಂಶವೊಂದಿದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡುವಂತಹದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಳೆಯ ಭಾಗವತರ ಪ್ರಕಾರ (ಅಥವಾ ಈಗಲೂ) ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾಗವತರ ಪ್ರಕಾರ, ಪದ್ಯಗಳು ಬಾಯಿಪಾಠ ಬರಲೇ ಬೇಕು; ಅದುವೇ ಪರಂಪರೆಗೆ ಒಪ್ಪುವಂತಹದ್ದು. ಹಾಗಾದರೆ ಯಾವ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡಿದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸಲ್ಲದೋ ಅದೇ ಪರಂಪರೆಗೆ ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡಿದ ಪದ್ಯ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ ಎಂದರೇನು? ಇದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾದುದೂ ಅಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅಖಂಡವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು - ಇಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಬರವಣಿಗೆಗೆ, ಇಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಮಾತು - ಎಂದು ಗೆರೆ ಎಳೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಮಾತು ಯಾವಾಗ ನಿಖರವಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿತು ಎಂದು ಹೇಗೆ ನಮಗೆ ಈವರೆಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿಲ್ಲವೋ - ಹಾಗೆಯೇ ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದರಿಂದೊಂದನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದೆ, ಮಾತನ್ನು ಕೂಡ ಬರವಣಿಗೆಯೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬರವಣಿಗೆಗಳೆಲ್ಲ ಕಂಡು ಬರುವ 'ಪದ್ಯ ಸ್ಥಿರಾಂಶ' ಮತ್ತು 'ಗದ್ಯ ಚರಾಂಶ' ಅಥವಾ 'ಪದ್ಯ', 'ಲಿಖಿತ' ಗದ್ಯ 'ಅಲಿಖಿತ' ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಂಗಡನೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನಾದರೂ ನಾವು ಕೈ ಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈಗ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿವರಣೆಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಲಿಪೀಕರಿಸಿದ ಬರವಣಿಗೆಗೊಳಪಡಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಷ್ಟೇ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇರುತ್ತಾರೆಂದೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ದೆಸೆಯಿಂದಾಗಿ ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಡುವ ಮುನ್ನವೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗೊಳಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಂದರ್ಭವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಹಾಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ವಚಿಸ ಲಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ, ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಗೊಳಪಟ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ - ಈ ಸೀಮಿತ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ - ಅದರಿಂದಾಚೆಗೂ ಸಂದರ್ಭವೆನ್ನುವುದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಬರವಣಿಗೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೇ (ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುವಂತೆ) ಅದರ ವಾರಸುದಾರನ ಅಭಾವದಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುವುದು. ಅದನ್ನು ಡೆರಿಡಾ ಅದು ಭಾಷೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗೊಂಡ ಪ್ರಸಂಗವು ಇಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರೆಯಲ್ಪಡುವ ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. (Signifing) ಈಗ ಬರೆದ ಮೇಲೂ ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟು ಮತ್ರವಲ್ಲ ಹೀಗೆ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣ ಗೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಮೂಲವಾರಸುದಾರರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ಮಾಡಿ - 'ಸಂದರ್ಭ'ದಿಂದ ಕಿತ್ತು - ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ 'ಸಂದರ್ಭ'ದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಊನಗೊಳಿಸಿದುದೆಂರ್ಥವಲ್ಲ. ಊನಗೊಂಡಿದ ಸಂವಹನವನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಸಹಜ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ - ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ - ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ ಎಂದೇ ಅರ್ಥ.

ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಿಜವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಮೇಲ್ನೋಟದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಷ್ಟೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶವನ್ನು ಬೇರೆ ತಿರುವನ್ನು ಪಡೆಯದಿದ್ದಾಗ ಅಂತಹ ವಾದಗಳನ್ನು ಒಂದು ಹಂತದವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಸ್ಪಷ್ಟ ತಿರುವುಗಳನ್ನು ಪಡಕೊಂಡಾಗಲೂ (ನಮ್ಮ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗೊಂಡಾಗಲೂ) ಅದನ್ನು ನಿಜವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ, ಸಂದರ್ಭ ಮುಖೇನವೇ ಅರ್ಥವಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಅವಾಸ್ತವಿಕವಾದುದು. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದನ್ನು ಅದರ ಬದಲಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದೊಂದಿಗೆ, ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ದಾಖಲೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ಯಾಗಿ ಸಂವಹನ, ಸಂದರ್ಭ ಭಾಷೆ, ಬರವಣಿಗೆ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಂದತೆ ಡೆರಿಡಾನ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು

ಗಮನಿಸಲಾಯಿತು. ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದೆ ಇಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದಿನ ಚರ್ಚೆ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ; ಯಕ್ಷಗಾನದ (ತಾಳಮದ್ದಳೆ) ಕೃತಿಯೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಪ್ರಸಂಗವೆಂದು ಕರೆಯುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವೇನು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದು ಔಚಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾದ ಬಳಕೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಉದಾ: 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಕರ್ಣಪರ್ವ', 'ಯಕ್ಷಗಾನ', ರಾಜಸೂಯಾದ್ವರ' ಎಂದೇ ಕೃತಿಯ ಹೆಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ 'ಪ್ರಸಂಗ' ಎನ್ನುವ ಪದ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತದೆ. ಜನರು ಇಂದು ಯಾವ ಪ್ರಸಂಗ ಇದೆಯಂತೆ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ 'ಕೃತಿ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರಸಂಗ'ದ ನಡುವೆ ಅಂತವಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಯಿತು. ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದು ಕೃತಿ (works) ಮತ್ತು ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ (Text) ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಯೇ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ.[3] ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಬರೆದ (ಅನಾಮಧೇಯ ಅಥವಾ ನಾಮಾಂಕಿತವೇ ಇರಬಹುದು.) ಯಕ್ಷಗಾನದ ಛಂದೋಬದ್ಧ ರಚನೆಯು 'ಕೃತಿ'ಯಾದರೆ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ರೂಪವೇ ಪ್ರಸಂಗ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಕರ್ಣಪರ್ವವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯಾದರೆ 'ಕರ್ಣವಸಾನ'ವು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ 'ಪ್ರಸಂಗ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಶ್ರೀರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಲಿಪೀಕರಿಸಿದ 'ಪಾದುಕ ಪ್ರದಾನ'ವು ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯು ಒಂದು ಭೌತಿಕ ಸತ್ಯವಾದರೆ ಪ್ರಸಂಗವು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಕೃತಿಯು ಮೂರ್ತವಾದರೆ ಪ್ರಸಂಗವು ಅಮೂರ್ತವಾದುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದರೆ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ರೂಪ. ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದೇ ಆದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪಾದುಕ ಪ್ರದಾನವು ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿದೆ. ಪಾದುಕ ಪ್ರದಾನವೂ ಕೃತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ - ಏಕೆಂದರೆ ಅದೂ ಶ್ರೀರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿದೆಯಲ್ಲ - ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಈಗ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದೊಂದು ಕೂಟದ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಒಂದೊಂದು ತೆರನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಪ್ರಸಂಗವು ಕೃತಿಗಿರುವ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆ. 'ಶ್ರೀರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ' ಮತ್ತು 'ಪಾದುಕ ಪ್ರದಾನ'ದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು. ಶ್ರೀ ರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಧಿಯನ್ನು ಪೂರೈಸಿದ ಮೇಲೆ 'ವೀರ ದಶರಥ ನೃಪತಿ ಇನಕಲು ವಾರಧಿಗೆ ಪ್ರತಿ ಚಂದ್ರನು.......' ಎಂಬ ಪದ್ಯದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ರಾಜನ-ಒಡ್ಡೋಲಗದಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗಬೇಕೆನ್ನುವ - ಯಕ್ಷಗಾನದ (ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವೂ)

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆದರೆ ಪಾದುಕ ಪ್ರದಾನ ಪ್ರಸಂಗವು ಆರಂಭವಾಗುವುದು (ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಧಿಗಳ ಅನಂತರ) 'ಆ ದಿವಸ ರಾತ್ರಿಯಲಿ ದುಸ್ವಪ್ನವಾಲಿಸಿ......' ಎಂಬ ಪದ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಇದು (ಮೂಲ) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಪದ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಪ್ರಸಂಗವು ಕೃತಿಯ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮೀರುವುದು ಎಂದೆನ್ನುವುದು ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯು ಬಾಧಿತವಾದುದಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರಸಂಗವು ಅಬಾಧಿತವೆನಿಸುವುದು (Signified) ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಸಂಕೇತ (Sign)ದೊಂದಿಗಿನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಭಾವಿಸುವುದಾದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿತಕ್ಕೆ (Signified) ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಸಂಕೇತದಂತೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾದುದಲ್ಲದೆ, ಅದು ಸಂಕೇತದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಘಟಕವಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗವು 'ಸೂಚಕ'ದಂತೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಪ್ರಸಂಗವು ಸಮಗ್ರವಾದುದಲ್ಲ ಬದಲಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯ (mentonymic) ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರವಾದುದಾದರೆ, ಪ್ರಸಂಗವು ಭಾಷೆಯಂತೆಯೇ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದುದು. ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಆಂತರಿಕವಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಗುಣಧರ್ಮದೊಂದಿಗೇ ಪರಿಗ್ರಹಿಸುವ, ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮತ್ತು ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿದೆ. 'ಪ್ರಸಂಗ'ವು 'ಸೂಚಕ' (Signifier) ಆದುದಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯು ಕರ್ತೃ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದರೆ ಪ್ರಸಂಗವು ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗರೀರ್ವರ ಕ್ರಿಯಾತತ್ಪರತೆಯ ಫಲವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಶ್ರೀ ರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕವು ಕೃತಿಯಾಗಿ ಸರಳವಾದುದಾದರೆ ಪಾದುಕ ಪ್ರಧಾನವು ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿ ನಿಗೂಢವಾದುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲದ (ಪಾದುಕ ಪ್ರಧಾನವನ್ನೇ ಕೃತಿಯೊಂದು ಭಾವಿಸುವುದಾದರೆ) ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವೆಂದರೆ 'ಪಿತೃವಾಕ್ಯ'ವೆಂಬುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೃತಿಯಂತೆ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಅರ್ಥದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗವು ವಿರಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಮುಂದೂಡಿದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಸಂಗ'ವು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾದುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಕರ್ತಾರನ ಹಂಗೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕರ್ತೃಗಳ ಬಗೆಗೆ ದಿವ್ಯ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ತೋರಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಎಂದಿಗೂ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿಗೆ (ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಡೆಸುವವರಿಗೆ) ಮಾತ್ರ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆತಿದೆ.

ಇದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು, ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ಗುಟ್ಟೂ ಹೌದು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಲಾವಿದರರು ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಸಂಗ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದರಿಂದ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಏಕಮುಖ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಓದುವಿಕೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಉಪಭೋಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಿ ಉಪಭೋಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಆದರ್ಶವೊಂದನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ

ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ 'ಪಾದುಕ ಪ್ರಧಾನ' ಪ್ರಸಂಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದೇ - 'ಪಿತೃ ವಾಕ್ಯ ಪರಿಪಾಲನೆ'ಯ ಆದರ್ಶ. ಈ ಪಿತೃಪಾಲನೆಯ ಆದರ್ಶದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೇಳುಗರು (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು) ಮತ್ತು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ರಾಮನ ಪರವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಈ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆದರ್ಶತೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅನುಭವವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ, ಅವರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಹೇಗೆ ಸೌಂದರ್ಯವು ಉಪಭೋಗಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ಅದು 'ಪ್ರಸಂಗ' ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಎಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲಿ ಉಪಭೋಗವಿರುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಅದು ಕೃತಿ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಈ ಒಡಂಬಡಿಕೆ - ಎರಡಿಲ್ಲದಂತೆ ಇರುವುದೋ - ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ; ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರ ನಡುವೆ ಯಾವಾಗ ಈ ಏಕೀಭವನ ಕ್ರಿಯೆ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದೋ ಆಗ ಪ್ರಸಂಗ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗದೇ ಕೃತಿಯಷ್ಟೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕಳೆದ ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ, ರಾಮರಾಜ್ಯದ ಸಿರಿಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಎಂದೂ ಕೊರತೆಯಾಗಿಲ್ಲ.

"ಸಕಲ ಭಾಗ್ಯಗಳಿರಲು ಸರ್ವಜನ ಶುಭಕರವು
ಸುಕೃತಿಮಂಗಳ ಕರವು ಸಾಕೇತ ಪುರವು!"

ಅಧ್ಯಾಯ-೧೧

ಕನ್ನಡದ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಕಥನ : ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ; 'ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆ' (ವಿಜಯ ನಳಿನಿ ಹೆಗಡೆ) ಮತ್ತು 'ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ, ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ' (ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ) ಎಂಬೆರಡು ಕೃತಿಗಳವು. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿಜಯ ನಳಿನಿ ಹೆಗಡೆ ಅವರದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಜೋಶಿಯವರ ಅಧ್ಯಯನವು ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ ವೆಂಬ ಕಥಾಭಾಗ (ಪ್ರಸಂಗ) ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವುದರ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನವದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿಕರವೇ ಆದುದರಿಂದ ಜೋಶಿಯವರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ವಿವರಗಳಿರುವುದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಪ್ರಸ್ತುತ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಬಹುದು.

ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳು 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ವನ್ನು ಊರುಗೋಲಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರ ಸುತ್ತ ಪರಿಭ್ರಮಿಸುತ್ತವೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಇತರ ಪರಿಕರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ (ಇತಿಹಾಸ 'ಅಕರ' ನಾಟ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ)

ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ತಾಳುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು (ಯಕ್ಷಗಾನ) ಅರ್ಥೈಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ಅರ್ಥೈಸುವಾಗ ಅನುಕೂಲಕರವಾದ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂದರೆ (ಯಕ್ಷಗಾನ) ಏನೆಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಬಹಳ ಕೂತೂಹಲಕರವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಅರ್ಥೈಸುವುದೆಂದರೆ ಏನು ಎಂಬ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ಎತ್ತದಿರುವುದು. ಈ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಎತ್ತಬಹುದೆ ಎಂಬ ಗೋಜಿಗೂ ಹೊಗದೆ, ಆ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ 'ಅರ್ಥೈಸಬಹುದು' ಎಂದು ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹದಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅನುಭವವನ್ನು ಹಾಗೆ ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಅರ್ಥೈಸುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸರಳವಾದುವುಗಳಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯಿಂದ ಏನು ಪರಿಣಾಮಗಳಾಗುತ್ತವೆ; ಆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎಂಬುದರ ಕುರಿತು ಸೂಸಾನ್ ಸೊಂತಾಗ್ ಎಂಬ ಬರಹಗಾರ್ತಿಯು ಗಂಭೀರವಾದ ಲೇಖನ ('ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ')ವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿವು :

ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿದವನು ಪ್ಲೇಟೊ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಆತನ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕಲೆಯು ಟೊಳ್ಳು ಮೌಲ್ಯವನ್ನುಳ್ಳದ್ದು (ಒಂದು ಅನುಕರಣೆಯ ಅನುಕರಣೆ) ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ಮುಂದೆ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ನಡೆದರೂ ಪ್ಲೇಟೊನ 'ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ದಿಂದ ಹೊರಬರಲಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಇದೀಗ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗಳು 'ಆಶಯ' ಮತ್ತು 'ರೂಪ'ಗಳ ನಡುವಿನ ಚರ್ಚೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಆಶಯವು ಪ್ರಧಾನವಾದುದಾಗಿ ರೂಪವು ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ 'ಇದು ಏನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಎಂದರೆ'ಅದು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆಂದರೆ', 'ಇದರ ಅರ್ಥವೇನೆಂದರೆ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಅದರ ಆಶಯದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಅರ್ಥೈಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಹೀಗೆ ಆಶಯ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಗಿಳಿದಾಗ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಕಲೆಯು ಏನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಸಮರ್ಥನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯುಂಟಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸತೊಡಗುತ್ತೆವೆ. ಕಲೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಾದರೆ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂದರೆ ಇಡೀ ಕೃತಿಯೊಂದರಿಂದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದೊಂದು ಅನುವಾದವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. 'ಅರ್ಥೈಸುವಾತನು ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೈಬಿಡದೆ ಇಲ್ಲವೇ ಪುನಾರಚಿಸದೆಯೂ ಅದನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯೆಂದರೆ ವಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಉಂಟಾದ ಭೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಅವಿಷ್ಕಾರದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ತಲ್ಲಣಗಳುಂಟಾದವು.

ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನದ ಭೀತಿಯಿಂದ ಧರ್ಮ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುವ ಪ್ರಮೇಯವು ಉಂಟಾಯಿತು. ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಉಂಟಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ. ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಅಗೆದು ತೆಗೆಯುವ ಕೆಲಸವೇ ಆಗುತ್ತ, ಹಾಗೆ ಅಗೆದು ತೆಗೆಯುತ್ತ ಎಷ್ಟನ್ನೋ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡುವುದಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಸೊಂತಾಗ್ ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ:

"ಇಂದಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಗತಿ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ರೋಗ ಪೀಡಿತವೂ ಆಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡದೊಡ್ಡ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳಿಂದಲೂ, ಗಿಜಿಗುಟ್ಟುವ ವಾಹನಗಳಿಂದಲೂ ಹೊಮ್ಮುವ ಹೊಗೆಯು ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿನ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಹದಗೆಡಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ, ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ವೈಪರೀತ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ವಿಷವುಣ್ಣಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಊರ್ಜೆ ಹಾಗೂ ಐಂದ್ರಿಯಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ ಬುದ್ಧಿಯು ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದಿದೆ. ಬುದ್ಧಿಯ ಈ ವೈಪರೀತ್ಯವೇ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ತಾಕಲಾಟವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂಬುದು ಕಲೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬುದ್ಧಿಯು ಸೇಡುತೀರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಆಗದು"

ಸೂಸ್‌ನ ಸೊಂತಾಗ್ ಹೇಳುವಂತೆ, ಕಲೆಯು ವಿವಿಧ ಆಶಯಗಳ ಸಂಕಲನವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಲೆಯನ್ನು ವಿವಿಧೋಪಯೋಗಿ ವಸ್ತು ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದರರ್ಥ ಕಲೆಯು ಅನಿವರ್ಚನೀಯವೆಂದಾಗಲೀ ಅವರ್ಣನೀಯವೆಂದಾಗಲೀ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ (ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿರುವುದು ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದು. ಹಾಗಾದಾಗ ಕಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುವುದರ ಬದಲು ಅದರ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗುವ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಅದರ ಆಶಯದ ಬದಲಾಗಿ ಅದರ 'ರೂಪದ' ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಶಯದ ತಿರುಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ, ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಆದರೆ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸದೆ, ಆ ಬಗ್ಗೆ ಏನು ಹೇಳಲಿಕ್ಕಿದೆ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯಿಂದಲೇ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸಚೇತನಗೊಳಿಸಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುವುದನ್ನು, ಕೇಳುವುದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು.

ಸೊಂತಾಗ್ ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಮಂಡಿಸುವುದನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಕೆ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯು ಕಲೆಯ ಆಶಯದ ಬಗೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೇ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಿರುವುದು. ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯು ಆಶಯ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋನ ಅನುಕರಣಾವಾದದ ವಾಸನೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಕಂಡು ಬಂದರೂ ಆಳದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಟೊಳ್ಳು ಮೌಲ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ನಿಹಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿಂದೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳು ಈ ಅಪಾಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ದ ಪ್ರಭಾವ ದಟ್ಟವಾಗಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕಲೆಯನ್ನು ಅನೇಕಾರ್ಥಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದಾದರೂ. ಆ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ 'ಅರ್ಥ' ಕೇಂದ್ರಿತವಾದುದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಜಾನಪದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಬಾಹುಳ್ಯ ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವಂತಹ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದಾಗ, ಜಾನಪದದಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ 'ಅರ್ಥ' ಕೇಂದ್ರಿತ ವಾದ ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋನ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನೆರಳಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಅರ್ಥ ಬಾಹುಳ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಟೊಳ್ಳು ಮೌಲ್ಯವನ್ನುಳ್ಳದೆಂಬ ಅನುಕರಣವಾದದ ಛಾಯೆಯಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಇನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂದರೆ ಮೂಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಕುತೂಹಲ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎನ್ನುವ ಸೊಂತಾಗ್ ಹೀಗೆ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಕಲೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಾದರೆ, ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂದರೆ ಇಡೀ ಕೃತಿಯೊಂದರಿಂದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತುಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ [X, Y, Z] ಮುಂತಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಕಾರ್ಯವೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದೊಂದು ಅನುವಾದವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥೈಸುವಾತ ಈ X ನಿಜವಾಗಿ A ಯಲ್ಲವೇ.... ಅಥವಾ A ಯ ಹಾಗೆ ಇದೆಯಲ್ಲವೇ?, ಊ ನಿಜವಾಗಿ Bನೇ ಅಲ್ಲವೇ? Z ಅಂತೂ ಇ ಯೇ ಆಗಿದೆ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ'.[1]

– ಆ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಕ್ಷರಶಃ ನಡೆದಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಯನ್ನು – ಅದರಲ್ಲೂ ಭಾಷಾಧಾರಿತ ಕಲೆಯನ್ನು – ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾದಾಗ ಎಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಯಿದೆ ಎಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಕಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದರ ಸಮಸ್ಯೆ, ಎರಡನೆಯದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಅಪಾಯ ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ

ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಲೆಯ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಂತಹ ಕಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದಾಗಿ ಕಲೆಯು ಕನ್ನಡ ಬೌದ್ಧಿಕ ಲೋಕದ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮುಟ್ಟಿನೋಡಬಹುದೆಂಬ ಧೈರ್ಯವೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ. ಈ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಡಲಿನಲ್ಲೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮೊದಲು ಗಮನ ಹರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ಗಮಕ ಮಾದರಿ, ಎರಡನೆಯದು ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಬರೆದ ದೀಪಿಕೆ ಮತ್ತು ಅನುವಾದಗಳ ಮಾದರಿಗಳು. ಇವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕವಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ. ಆ ಮೇಲಿನದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗಿನ ವಾಗ್ವಾದಗಳು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇವು ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ವಿಮರ್ಶೆ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ಪ್ರಭಾವಗಳಾಗಿವೆ. ಅದರಂತೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಮೀಮಾಂಸಕಾರರು ಕಾವ್ಯದ ರಸಾನುಭವದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಸಹಿತೌ....... ಮುಂತಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುವುಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮುಖ್ಯ ಗಮನವಿರುವುದು ರಸಾನುಭವದ ಕಡೆಗೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮಿಮಾಂಸೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮಾತಿನ (Speech) ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅದರ 'ಧ್ವನಿ'ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಅದು ಕಾವ್ಯ ಸಂವಹನದ ಪರಿಣಾಮದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕಿಯೆಯ ಕುರಿತು ಆಸಕ್ತವಾದುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ಎಂದರೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯಿತ್ತು. ಅದು 'ಈಗಾಗಲೇ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ' ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ 'ಶಾಸನ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಪಂಪನ ಬಗೆಪೊಸತಪ್ಪದಾಗಿ ಮೃದುಬಂಧದೊಳೊಂದುವುದು....'[2] ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ-ದೇಸಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೆ. ಇದೆ ಅದರ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯ 'ಆ ಸಕಳಾರ್ಥ ಸಂಯುತ ಮಳಂಕೃತಿಯುಕ್ತಮುದಾತ್ತ ವೃತ್ತಿ ವಿನ್ಯಾಸ'[3] ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕೇಂದ್ರಿತ ಕಾವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಕಣ್ತೆರೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ರಸಾನುಭವದಿಂದ ಅರ್ಥ ಕಡೆಗೆ

ಹೊರಳುವುದೆಂದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯ ಸಂಕಥನದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಎಂದೆನ್ನ ಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಿಗಬಹುದಾದ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ 'ಅರಸುಗಳಿಗಿದು ವೀರ' ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಪದ್ಯವು ಕಾವ್ಯದ ರಸಾನುಭವಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅದರ ಗುಣಲಕ್ಷಣದ ಬಗೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರುವುದಾಗಿದೆ.

ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಂತೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಸಾನುಭವದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪರಿಭಾವಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ 'ಪಾಪವಿದು ಪುಣ್ಯವಿದು' ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಪದ್ಯಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊರಿಸಿದುವು. ಇದು ಮಾರ್ಗಕಾರರು ಮಾತ್ರ ಹೊರಿಸಿದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಂದಷ್ಟೆ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊರಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯು ಮಾರ್ಗಕಾರರು ಹೇಳುವಂತೆ ಔಪಚಾರಿಕವಾದುದಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಅರ್ಥದ ನಿಖರತೆಯತ್ತ ಚಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಪಂಪನಂತಹವರು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಧರ್ಮಮುಮಂ ಕಾವ್ಯಧರ್ಮಮುಮಂ' ಎಂದು ಅದನ್ನು (ಎಂದರೆ ಧರ್ಮವನ್ನು) ವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಂಪ ಮುಂದುವರಿದು ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯವು ಪಣ್ಯವನಿತೆ' ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. 'ಪಣ್ಯವನಿತೆ'ಯನ್ನು 'ಅರ್ಥ'ದ ಬಂಧನದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸುವುದು ಹೇಗೆ?

ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿರುವುದು ಧರ್ಮವು ಯಾವಾಗಲೂ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶನಾತ್ಮಕವಾದುದು. (Priscriptive) ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ವ್ಯಾಕರಣ, ತರ್ಕ, ಮೀಮಾಂಸೆ ಮೊದಲಾದ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳು ಒಡಮೂಡಿದವು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ವೇದಾಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣ, ತರ್ಕ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದುವು. ಕಾವ್ಯಧ್ಯಾಯನವು ಸಹ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭಾಸದ ಒಂದು ಅಂಗವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ವೇದಾಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಿರ್ದೇಶನಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಖಚಿತಗೊಳಿಸುವ ನಿಟ್ಟನಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಾಕರಣದಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದುವು. ಆದರೆ ಅದೇ ಧರ್ಮಗ್ರಂಥಗಳು ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದೆಂದರೆ ಏನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಮೀಮಾಂಸಕಾರರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ, ಧ್ವನಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡುದು. ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ನಿಖರವಾದುದಲ್ಲ. ಹಾಗಿರುವಾಗ ಜಿನಸೇನಾಚಾರ್ಯ ವಿರಚಿತ 'ಪೂರ್ವ ಪುರಾಣ'ವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕಾವ್ಯ ಹೇಳುವುದೆಂದರೇನು? ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ,

ಕಾವ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ 'ಧರ್ಮಕ್ಕೂ' ಮೂಲಭೂತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇರಲೇಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಬೇರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಷೆ ಬೇರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರೇ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ಧರ್ಮ ಯಾವುದು', 'ಕಾವ್ಯಧರ್ಮ ಯಾವುದು' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಗಿಂತ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದೇ ವಿಶೇಷವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಾವು ಈ ವರೆಗೆ ನಂಬಿರುವಂತೆ ಮಾನವಿಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಭಾಷೆಗೂ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬರೆದಂತೆ ಅಥವಾ ಕಥೆಯನ್ನು ಬರೆದಂತೆ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಮಾನವಿಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆಂದೇ 'ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾದ ಭಾಷೆಯಿದೆ, ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಇಂತಹ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೇ ನಮ್ಮ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಜೈನಧರ್ಮ, ಪೂರ್ವ ಪುರಾಣದಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರು ಎಂದಾಗ ಅದು ಬಹಳ ಸಹಜವಾದುದೆಂಬಂತೆ ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕಾವ್ಯ-ಶಾಸ್ತ್ರ -ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಥಗಿತತೆ ಇದೆ ಎಂಬುದೇ ಕಾರಣ ಆಗಿದೆ.

ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆನೇಂದರೆ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ ಯಾವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೇ ಹೋರಿಸಿದನೋ ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಮಾಡದೇ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನೇ ಅದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತಹ ಗುರುತರವಾದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಎಂದೋ ಹೊತ್ತಿತ್ತು.ಆದುದರಿಂದಲೇ ಪಂಪನು 'ಶುಷ್ಕವೈಯಾಕರಣ' ಮತ್ತು 'ಶುಷ್ಕ ತಾರ್ಕಿಕ' ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಿಗೆ ಮಾಡುವುದು. ಅದರ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಂತೆ 'ವಿಟನರಿಗು ಸ್ತ್ರೀರತರಹಸ್ಯಂ....' ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುವುದು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಶುಷ್ಕವೈಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ಶುಷ್ಕತಾರ್ಕಿಕ ಎನ್ನುವ ಪದಗಳು ಕೇವಲ ಶುಷ್ಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು-ನಮಗಲ್ಲ ಎಂದು ವೈಯಾಕರಣರಾರೂ ತೃಪ್ತಿ ಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪಂಪ ಎಲ್ಲಿಯೂ ತಾರ್ಕಿಕರನ್ನಾಗಲೀ ವೈಯಾಕರಣರನ್ನಾಗಲೀ ಹೊಗಳಿದ್ದಿಲ್ಲ. ತರ್ಕ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಕರಣಗಳು ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ದರ್ಶನದ ಭಾಗಗಳು; ಕಾವ್ಯದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲ. (ಅದು ಇಂದಿಗೂ ಕವಿಗಳು ವ್ಯಾಕರಣದ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸುವ ಅನಾದರದಿಂದಲೂ ಸ್ಪಷ್ಟ!) ಅವು ಕೇವಲ ದರ್ಶನದ ಭಾಗಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಅವುಗಳ ಸಾರಸರ್ವವೂ ಹೌದು.

ಹೀಗೆ ಧರ್ಮವು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು, ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶನಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ (Priscription) ಕಾವ್ಯ ಆ ಧರ್ಮವನ್ನೇ ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತು ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳೆರಡನ್ನು ಈಗ ನಾವು

ತಲುಪಿರುವ ಸಂಕಥನಗಳ ನೆಲೆಗೆ ಎಂದೋ ತಂದೊಪ್ಪಿಸಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಬಹಳ ಸಕಾರಣವಾಗಿ ನಾವು ವಾದಿಸಬಹುದು; ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊರಿಸಲಾಗಿತ್ತು; ಅದು ಕೇವಲ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಎಂಬುದಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು, ಧರ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳು ಬಗೆದಿವೆಯಾದರೂ ಕಾವ್ಯವು ಭಾಷೆಯ ಅಂತಃಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಹೀರಿ-ಜಿಗುಳೆ ಬೆಳೆವವೋಲ್- ಬೇಳೆಯುವುದರಿಂದ ತನಗೆ ತಾನೆ ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಲಗ್ಗೆ ಹಾಕಿದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಕವಿಗಳು ಕೃತಿ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದುದು, ಮೆಟ್ಟಿದುದು, ಇಕ್ಕಿಮೆಟ್ಟಿದುದು-ಕೇವಲ ಬಾಯುಪಚಾರದ ಮಾತಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ನಾಣ್ನುಡಿಯಾಗಿರುವಂತ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸತ್ಯದ ವಾರಸುದಾರಾರು ಎಂಬ ವಾಗ್ವಾದ ನಡೆಯಿತು; ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ವಾಗ್ವಾದ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ನಡೆದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ತವರೂರಾದ ಗ್ರೀಸ್‌ನತ್ತಣಿಂದ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ನೋಡೋಣ. ಆ ನಾಟಕಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತೆ (ಕನ್ನಡದ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಹೇಳುವ ಮಾತಿದು) ಧರ್ಮಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವೇ ಈಗ ನಾವು ಕನ್ನಡದ ಸಂದಂರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಲೌಕಕವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಹಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಿಗೂ ಗ್ರೀಸಿನ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಆ ಜಗಳ ಅಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಧರ್ಮದ (ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ) ಅಸ್ತಿತ್ವವೆ ಕರಗಿ ಹೋಗುವಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಅವುಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಮೇಲ್ಸೆ ಸಾಧಿಸಿತು. ಇಂದು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಜೈನಧರ್ಮ, ವೈದಿಕಧರ್ಮ, ಶೈವಧರ್ಮಗಳೆಲ್ಲ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಹೇಳುವ ಧರ್ಮಗಳಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ 'ಕಾವ್ಯ ಧರ್ಮಗಳು'. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇಂದು ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಜನ್ನಾದಿಗಳಿಂದಲೇ ಜೈನಧರ್ಮ ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಅಂತೆಯೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಕುಮಾರವಾಲ್ಮೀಕಿಯರಿಂದಲೇ ಭಾಗವತ ಧರ್ಮ ಉಳಿದಿದೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಶೈವ ಕವಿಗಳಿಂದ ಶೈವಧರ್ಮ ಉಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಧರ್ಮಗಳಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಗಳು ವ್ಯಂಜಿಸುವ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ, ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಸಹಿತವಾಗಿರುವ, ಆ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಆಹ್ಲಾದಕಾರಿಯಾಗಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಧರ್ಮಗಳು ಸತ್ಯದ ವಾರಸುದಾರಿಕೆಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗೆದ್ದಂತೆ (ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ) ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಜಗಳದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಗೆದ್ದಿದೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೂ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ, ಇಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಡು ಎಂಬ ಕರ್ಮಣಿ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಸರಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಹಾಕಿದ ಬಿಗಿಪಟ್ಟು ಹಾಗಿತ್ತು. ಬಹಳ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ವಿಷಯವೇನೆಂದರೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಂದಿಗೆ (ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ) ನಡೆದ ಚರ್ಚೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಮುಗಿತಾಯಗೊಂಡು ಒಂದು ವರ್ತುಲವನ್ನು ಪೂರೈಸಿರುವುದು ಡೆರಿಡಾನಲ್ಲಿಯೆ, ಡೆರಿಡಾ ಯಾವಾಗ

ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಭಾಷೆಯೇ ಬರವಣಿಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದನೋ, ಅಷ್ಟುಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಭಾಷೆಯ ನಿಜವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸರಿಯಾಗಿಯೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಸಾರಿದನೋ, ಆಗ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ಲೇಟೋನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿದ್ದ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಸ್ಥಿತಿಯೆ ಒದಗಿಬಂತು. ಇದು ಕೇವಲ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಎಲ್ಲ ಮಾನವಿಕಗಳಿಗೂ ಒದಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಮಾನವಿಕಗಳ ಯಾವ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಯೂ ನವ್ಯೋತ್ತರ (Postmodernism) ಸಂಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅಥವಾ ಬರವಣಿಗೆಗಿಂತ ಮೇಲೆಂದು ಭುಜತಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿ ವಿದ್ವತ್ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಗುಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯದಿದ್ದರೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ (In practice) ಕಾವ್ಯ ಅಂತಹ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಎಂದೋ ತಾಳಿತ್ತು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತೆ ಸತ್ಯದ ವಾರಸುದಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಎಂದೂ ಮಾನವಿಕಗಳಿಗೆ (ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ) ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲೇ ಇಲ್ಲ.

ಈ ದೀರ್ಘ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದೇ ಇದೇ. ಈ ಸಂಬಂಧ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ಸಸೂರ್ ಪೂರ್ವದಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಸಸೂರೆತ್ತರವಾಗಿ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಯಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಈ ಚರ್ಚೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಅನುಸಂಧಾನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾದ ಸಂರಚನಾವಾದ, ವಿರಚನೆ (Deconstruction) ನವ್ಯೋತ್ತರವಾದ (Postmodernism) ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾದ ಸಂಕಥನಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಲ್ಲವರು ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗಹನವಾದುದೆಂಬಂತೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೇಯೇ ಅದು ಕೇವಲ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಅಣಕಿಸುತ್ತಾರೆ[6] ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಬಲ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ತಲತಲಾಂತರದಿಂದ ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ನಮಗೆ (ಅದನ್ನು ಈ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸೋದಾರಣವಾಗಿ, ಸಾಧಾರ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ) ಕೊನೇ ಪಕ್ಷ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಾದರೂ ಅಂತಹ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಾಗಿಲ್ಲವೇ? ಈಗಾಗಲೇ ನಾನು ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ಅಂತಹ ಚರ್ಚೆ, ಪರಣಾಮ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಯಾವತ್ತೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರ ಕನ್ನಡಕಗಳಿಂದಲೇ ಶಂಖದಿಂದ ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ತೀರ್ಥವೆಂಬಂತೆಯೇ-ನೋಡಲಾಗದು. ಅದನ್ನು ಆಯಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲಗುಣಗಳಿಂದ ಸಾರಭೂತವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನಡೆದ 'ಸಂರಚನೋತ್ತರ'(Poststructeralism) ಸಂಕಥನಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು - ಕನ್ನಡ

ಸಂಕಥನವಾಗಿ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಡ್ಡಿ-ಆತಂಕಗಳು ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇರುವ ಪ್ರಶ್ನೇ - ಆ ಮನೋಧರ್ಮಗಳೇನು ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ೧೯೬೧ ರ ಕಾಲಘಟಕ್ಕೆ - ಆಗಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಈಗಲೂ ಕೂಡಾ ನಾವು ಧೀಮಂತರೆಂದೇ ನಂಬುವ. ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದವು. ೧೯೬೧ರ ಕಾಲಕ್ಕೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯ' ಕೃತಿ ಬಂದಿತು. ವಿ.ಸೀ. ಯವರ ಕೃತಿಯು ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೂ ಆಗಬಲ್ಲುದೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ, ಈಗ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಅವರ ಕೃತಿಯ ಆಯ್ದ ಭಾಗವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಲಾಗಿದೆ.

.... ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ, ಕಲಾಕೃತಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಹುಟ್ಟಿದ ಹಾಗೇ ಅದಕ್ಕೆ ಸರ್ವಶಕ್ತಿ ಇರುವುದು. ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಿರುವುದೋ, ಮಾತುಗಳ ಈ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಹಾಯಬಲ್ಲುದೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕೃತಿಯ ಶಕ್ತಿ ಉಳಿಯಬಲ್ಲುದು. ಆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ಜೀವ; ಅವುಗಳ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟೇ ಆ ಜೀವ ವಿಲಾಸ. ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರಿದವರೆಲ್ಲರ ವಿವರಣೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಪುಷ್ಟವಾಗುವ ಅಂತಃಶಕ್ತಿ, 'ಅಪರ್ಯಂತ ಅರ್ಥವತ್ತಿತ್ವ' ಅವುಗಳ ಸಿರಿ, ಸೌಭಾಗ್ಯ. ಆ ಶಕ್ತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದಾದರೆ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಸಾಮಾನ್ಯ; ವಿಶೇಷವಾದರೆ ವಿಶೇಷ; ಮಹತ್ತಾದರೆ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದರೆ, ಮಹತ್ತಾಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು. ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡವರಿಗೆಲ್ಲ ಅರ್ಥ ವೇದ್ಯವಾಗುವುದು. ಅವರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಕುವುದು, ಅವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವುದು, ಅವರಿಂದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿಸಬಲ್ಲದ್ದಾಗುವುದು. ಅವರ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ತಡೆಯಲು ಬಲ್ಲದ್ದಾಗುವುದು. ಆಗ ತಾನು ಅದಕ್ಕೆ ತಂದೆಯಾಗಿ ಸಂತತಿ ಬೆಳೆಯುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ವಯೋಮಿತಿ ಇಲ್ಲ. ಅನಂತ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಉಳಿಯಬಲ್ಲ ಯೌವನ ಅದರದು. ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಅನಂತ ಲೋಕ ನಡೆಯುವವರೆಗೂ ಅದರ ಶಕ್ತಿಗೆ ಪುರಸ್ಕಾರ ಉಂಟು. ಇದು ಅದರ ಅಮರತ್ವ.

ಇಷ್ಟು ಅದು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ; ಅದು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಕೊಡುವ ಅರ್ಥ-ಸಂತೋಷಗಳ ಪ್ರಯೋಜನ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಮ್ಮಿಸಿರುವುದೇನು? ಕವಿಯ ಅರ್ಥ; ಕವಿಯ ಭಾವ; ಕವಿಯ ಅನುಭವ; ಕವಿಯ ಕಲ್ಪ. ಅವುಗಳ ರೂಪಣವೇ ಕೃತಿ.[7] ವಿ.ಸೀ. ಯವರ ಹಾಗೆಯೇ ಡಾ.ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ ಅವರು ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಧೀಮಂತ ವಿಮರ್ಶಕರೇ ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಯಾರಿಗೂ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿರಲಾರದು. ೧೯೮೦ರಲ್ಲಿ ಅವರ 'ಅಮೃತ ಮತ್ತು ಗರುಡ' ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತಷ್ಟೇ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ನೃತ್ಯಯಜ್ಞ' ಕವನದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುತ್ತ, ಪೀಠಿಕೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ -

ಕೆಲವು ಕವನಗಳು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಬೇಗ ಒಲಿಯುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೇಗ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಕವನ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ಎಷ್ಟೇ ಏಕಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಪೂರ್ಣಕ್ಕೆಗೆ ಸಿಗದಂಥದು. ಮೈಯೊಳಗೆ ಮಿಂಚು ಇಳಿದರೂ ಶರೀರ ಸಿಗದೆ ಮಾಯವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮಣಿ ಮಿಂಚಿನ ಬಿತ್ತನೆ ಇದು. ಇಂಥಕವನಗಳನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಹೋಗುವ ವಿಮರ್ಶಕ. ಆ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿ ತಾನೂ ಬೇಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಎರಡು ಪುಟದ ಬರವಣಿಗೆ, ಮೊಕಾಶಿಯವರಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಉಲ್ಲೇಖ ಬಿಟ್ಟರೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡಿಲ್ಲದ ಈ ಕವನ ಬೇಂದ್ರೇಯವರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕವನಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಎಪ್ಪತ್ತೇಳರ ರಾತ್ರಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಈ ನವಿಲನ್ನು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಹೋಗಿದ್ದರೂ, ಅದರ ಪೂರ್ಣ ಅನುಭವ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ, ಆದರೂ ರಿಲೇಕೋಲನ್ನು ಮುಂದೆ ಒಯ್ದಿದ್ದೇನೆ.[8] (ಅಮೃತ ಮತ್ತು ಗರುಡ, ಪು. ೧೪೯)

ಇದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಾದರೂ ಸತ್ಯ-೧೯೬೧ರಿಂದ ೧೯೯೦ರ ವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ (ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥ, ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಾರಸುದಾರಿಕೆಯನ್ನೇ ಹೊತ್ತಿದ್ದವರಲ್ಲಿ) ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಇವರೀರ್ವರು ಒಂದು ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತಾಭಿಪ್ರಾಯ ವುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅದೆಂದರೆ ಅರ್ಥ ಎನ್ನುವುದು ಕರ್ತೃ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದುದು ಎನ್ನುವುದು ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇಬ್ಬರೂ ಕವನದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಅರ್ಥ ಇರುತ್ತದೆಂದೂ ಅದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕನಾದವನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದೂ, ಹಾಗೆ ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾದುದದರಿಂದ ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಮತ್ತು ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜರವರ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳ ಅಂತರವೇ ಇರುವುದಾದರೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಇಬ್ಬರು ವಿಮರ್ಶಕರ ಹೆಸರನ್ನುಳಿದು ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದುದೇ ಆದರೆ ಅವೆರಡೂ ಒಬ್ಬನೇ ಲೇಖಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೆನ್ನುವಂತಿವೆ.

ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಈ ವೇಳೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ೧೯೩೦ರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಎರಡು ಸಾಲಿನ ಅರ್ಥವೆಂಬಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಅರ್ಥವೆನ್ನುವುದೇ ಇಡೀ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಜೀವಾಳವೆನ್ನುವಂತಾಯಿತು. ಇಂದಿನ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಅದು ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಈಗ ಆರೋಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ಅರ್ಥವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೊಸ ತಿರುವು ನೀಡಿದುದು ಸಾಧಾರಣವಾದ ಸಾಧನೆಯೇನಲ್ಲ.

೧೯೬೦ರ ಕಾಲಘಟ್ಟವೆಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ತುರ್ಯಾವಸ್ಥೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇಡೀ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕ ಕಾವ್ಯ ಅರ್ಥ-ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಯೋಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೇ

ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಆರಂಭವಾದುದು ಇಲ್ಲಿಯೆ. ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ನೋಡಿದಂತೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗದ (ಕಾವ್ಯದ) ಬಗೆಗಿನ ಪಾರಂಪರಿಕ ನಿಲುವಿಗೆ ಭಂಗ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೇ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ೧೯೬೦ರ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ನೂಕಿರೋ ಸಂಜಯನ........ ಎನ್ನುವ ಪದ್ಯವನ್ನು ಭಾಗವತರು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭ; ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಮಾಯಾಜಿಂಕೆಯನ್ನು ತರುತ್ತೇನೆಂದು ಹೊರಟಿರುವುದು (ರಾಮನ ಬದಲಾಗಿ) ಇದೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕದಲ್ಲಷ್ಟೆ ನಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ (ಅಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಬದಲಾಗಿ) ಸಾಧ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ರಸಭಂಗ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಆಕ್ಷೇಪಗಳು ಕೂಡ ಇಂತಹ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ 'ಪುರಾಣ ಭಂಜನ' ಎಂದು ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು.

ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿರುವ ಇಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಯಾರಾದರೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಲ್ಲವರು 'Demythification' ಎಂದಾಗ ರೋಮಾಂಚನಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಗಂಡಾಂತರವನ್ನೇ ಉಂಟುಮಾಡಿವೆಯಾದರೂ ಕನ್ನಡ ಬೌದ್ಧಿಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೂ ಮನ್ನಣೆಯಿರಲೇಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇ ಕವಿಯ ಅರ್ಥ' ವೆನ್ನುವ ಬಲವಾದ ಭಾವನೆ ಇದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಬೇಕಾದರೆ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂರಚನಾವಾದ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೇ ದಾಟಿ ಬರಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಯಾವ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳ, ವಾಗ್ವಾದಗಳ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ರಾಮಾಯಣದಂತಹ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಿಲುವಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಪುರಾಣಭಂಜನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆಂದರೆ ಅದು ಸತತವಾದ ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನ ಮತ್ತದರಿಂದ ದೊರೆತ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಧ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥ'ವೆಂಬ ಸಂಕಂಥನ ನಡೆದು ಬಂದ ಹಂತಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ;

ಪೀಠಿಕೆ :

ಈಗಾಗಲೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪೀಠಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಆರಂಭದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ, ಪರಿಚಯ ಕೇಳುವ ಮಾದರಿಯಿತ್ತು. (ಇದು ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬಂತೆ ಇದೆ.) ಪೀಠಿಕೆ ಎಂಬುದು ಪದವೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಪೂರ್ವ ವೃತ್ತಾಂತಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಮುಂದಿನ ಕಥಾಂತರಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನಲೆಯೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ, ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ, ಪಾತ್ರ ಸಮರ್ಥನೆ-ಇವುಗಳನ್ನು ಪೀಠಿಕೆಯೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆಗಳು ಕಥಾಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಅವು ವಿಷಯ ಪ್ರಧಾನಗಳಾದುವು. ಪೂರ್ವ ಕಥೆಯು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ, ಪಾತ್ರದ ಒಳತೋಟಿ, ಅದಕ್ಕೆ. ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮರ್ಥನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಪೀಠಿಕೆಯ ಭಾಗಗಳಾದುವು. ೧೯೩೦ರ ಬಳಿಕ

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ವಾದಭೂಮಿಕೆಯಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡಂತೆಲ್ಲ ಈಗ ಹೇಳಿದ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥನೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ತ್ವ ಲಭಿಸಿತು.

ಅನುಭವ ಹೇಳುವಿಕೆ :

'ಅನುಭವ ಹೇಳುವಿಕೆ' ಎಂಬುದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಣಲಕ್ಷಣ. ಇದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪೂರ್ವ ಕಥಾ ವಿವರಗಳು, ದಾರ್ಶನಿಕ ವಿಚಾರಗಳು, ಶಾಸ್ತ್ರವಿಚಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ರಾಜನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗ ರಾಜನೆಂದರೇನು, ಆತನ ಲಕ್ಷಣ, ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ವರ್ಣನೆ; ಭಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗ ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವೇದಾಂತ ವಿವರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ:

ಅ) ಪೂರ್ವಕಥಾ ವಿವರಗಳು : ಧರ್ಮರಾಜ, ಕೌರವ, ಕೃಷ್ಣ, ಅರ್ಜುನ, ಬಲರಾಮ, ವಿದುರ, ಕುಂತಿ - ಮೊದಲಾದವರ ಪೀಠಿಕೆಗಳು. ಕೃಷ್ಣ-ಕೌರವ ಸಂವಾದ, ಕೌರವ-ಬಲರಾಮ ಸಂವಾದ, ದ್ರೋಣನೀತಿ, ಭೀಮ-ದ್ರೌಪದೀ ಸಂವಾದ, ಕೌರವ-ಭಾನುಮತಿ ಸಂವಾದ, ವಿದುರಾತಿಥ್ಯ(ಕೃಷ್ಣನ ಪೂರ್ವಕಥೆ)

ಆ) ದಾರ್ಶನಿಕ ವಿಚಾರಗಳು, ಭಕ್ತಿ, ವೇದಾಂತ : ಧರ್ಮರಾಜನ ಪೀಠಿಕೆ, ಅರ್ಜುನನ ದ್ವಾರಕಾಪ್ರವೇಶ, ಧರ್ಮರಾಜ-ಕೃಷ್ಣ ಸಂವಾದ, ಸನತ್ಕುಮಾರನ ಉಪದೇಶ, ಕೃಷ್ಣ-ದ್ರೌಪದಿ ಸಂವಾದ, ವಿದುರನ ಪೀಠಿಕೆ, ವಿದುರಾತಿಥ್ಯ, ಭಾನುಮತಿ ನೀತಿ, ವಿಶ್ವರೂಪ ದರ್ಶನ, ಕೌರವನ ಆತ್ಮನಿವೇದನೆ, ಕರ್ಣ-ಕೃಷ್ಣ ಸಂವಾದ.

ಇ) ಶಾಸ್ತ್ರವಿಚಾರ, ರಾಜಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು : ಧರ್ಮರಾಜ, ಕೃಷ್ಣ ಕೌರವರ ಪೀಠಿಕೆಗಳು, ಸುರಭಿ ಪ್ರಕರಣ, ಗೋಹತ್ಯಾಪಾತಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ದ್ರೋಣ-ಕೌರವ ಸಂವಾದ, ಧರ್ಮರಾಜ-ಕೃಷ್ಣ ಸಂವಾದ, ಕೃಷ್ಣ-ಕೌರವರ ಸಂವಾದಗಳು.

ಈ) ಅನುಭವ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ನೀಡುವ ಪ್ರಸಂಗದ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗಳು. ಉದಾ. ಹೀಗೆಂದು ಭರತನಣಿ|ಯಾಗೆ ಕಂಡು ವಶಿಷ್ಠರ| ರಾಘವನು ಪೇಳ್ದ ಮಾ| ತಾಗ ಬೊಧಿಸಿದ|| ಎಂಬಲ್ಲಿ ರಾಮನು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು.

ಚರ್ಚೆ :

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಹಾಗೂ ಸಂವಾದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಗುಣಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಅದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದ ಒಂದು ಗುಣಲಕ್ಷಣವು ಆಗಿದೆ. ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಆ ಮೂಲಕ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ತತ್ಸಂಬಂಧಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಗೊಳಿಸುವ ಅಂಶಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಎಷ್ಟೋ ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಚುರವಾದ ವಾಲಿ -ಸುಗ್ರೀವರ ಮನಸ್ತಾಪ, ಶ್ರೀರಾಮ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂದು ವಾಲಿಯನ್ನು ವಧಿಸಿದ್ದು, ಶಲ್ಯ-ಕರ್ಣರ ವಾಗ್ವಾದ, ಶಂಭೂಕ ವಧೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಯಕ್ಷ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಚರ್ಚೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಚರ್ಚಾಕೂಟವಾಗಿ, ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಗೋಷ್ಠಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾದುದುಂಟು. ೧೯೩೦ ಬಳಿಕ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಹರಿದಾಸರ, ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪ್ರವೇಶವಾದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಈ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರಗೊಂಡಿತು. ೧೯೩೦-೧೯೭೦ರ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಚರ್ಚೆಯಿಂದಾಗಿ ಬಿರುಸುಗೊಂಡುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅಂದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಬರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಲೆಗಿಂತಲೂ ಕಲಾವಿದರ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ, ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಮನಸೋತವರಾಗಿದ್ದರು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ಆಗ ಬದಿಗೆ ಸರಿದು ಪ್ರಖರವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಅಂದು ಮಿಂಚುತಿತ್ತು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಂದು ಕಾವ್ಯವು ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿರುವುದಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ೧೯೭೦ರ ಬಳಿಕ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಉಳಿದಿಲ್ಲ.[9]

ಇದು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಯಾದರೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದೇ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಇತ್ತು. ಈಗಾಗಲೇ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿರುವಂತೆ ಗಮಕ - ಹರಿಕಥೆ- ಗಮಕ ರೂಪಕಗಳೆಂಬ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಇದ್ದುವು. ಅವು ಕೇವಲ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದಷ್ಟೇ ಗ್ರಹಿಸಿ ನಾವು ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದು ಬಗೆಯುತ್ತೇವೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿರುವಂತೆ ಅವುಗಳ ಆಳದಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತಗಾಮಿನಿಯಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದ್ದುದು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾಹಿನಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆ ಹರಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬೂದೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಈ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು (ಹಾಗೆಂದು ಈ ವರೆಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ) ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನದ ನೇರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಪದ್ಯವನ್ನು ಬಗೆಯುವ ಬಗೆಯಿಂದ - ಸತತವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ - ಅಂತಹ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಅದು ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನದ ಪ್ರಯತ್ನ ಫಲವಲ್ಲದೇ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರೆ ಗಮಕರೂಪಕದಂತಹ ಒಂದು '.ಕಲಾರೂಲಾಪ' ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಏನೇ ವಾದಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೂ ಅವುಗಳ ಮೂಲ ಬಹುತೇಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ 'ಅರ್ಥದ ಅರ್ಥ' ವೆಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದವು ಮೊದಲು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಆಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯತ್ತ ಹೊರಳಿತು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ಪಟ್ಟು ಹಿಡಿದು ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಹುಡುಕಿದರೂ ಅರ್ಥ ಸಿಗಬಾರದು ಎಂಬಂತಹ ನವ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು. ಅಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆ ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲೇ ಸಾಗಿತು ಎಂದಾಯಿತು. ಸತತವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅವುಗಳ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಬಹುಶಃ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ (ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ) ಹಾಗಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ-ಗಮಕ-ಹರಿಕಥೆ-ಗಮಕರೂಪಗಳೆಂಬ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನಿಂತರೂ-ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅದರದೆ ಆದ ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಿದ್ದರೂ-ಅವುಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯಾನು ಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದೆಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ-ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಂಡ ಹೊಸತಲೆಮಾರಿನಿಂದ - ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಇಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಸತತವಾಗಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಲೋಕವನ್ನು ಎಚ್ಚರಗೊಳಿಸಿದ ಹಾಗೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಧಾರಿತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಗುರುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಸ ಅರಿವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕದ ಬಗೆಗಿನ ನಮ್ಮ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಲ್ಲುದೆಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ ನಮಗೆ ಏಕೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಮತ್ತೆ 'ಶಂಖದಿಂದಲೇ ತೀರ್ಥ ಬರಬೇಕು' ಎಂಬ ನಮ್ಮ ಮೂಲಭೂತವಾದದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಕಾರಣ. ನಮಗೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ (ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೇಯ ಹಾಗೆ) ಇಲ್ಲವೇ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಿಂದಲೇ ಬರಬೇಕು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಧ್ಯ ಯಾವ ಯಾವ ಬಗೆಬಗೆಯ ಉಪಕರಣಗಳು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ರೀತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ನಮ್ಮದು.[10] (ನೋಡಿ ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯ)

ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಗಮಕವೆ ಇರಲಿ, ಹರಿಕಥೆಯೇ ಇರಲಿ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೇ ಆಗಲಿ- ಅವುಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಕಲೆಗಳೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಇವು ಒಂದರಿಂದ ಒಂದು ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದು- ಒಂದರ ಅಂಕುಡೊಂಕುಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಂಡು-ಮೈದುಂಬಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲೆಗಳು. ಈ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯ ಕಲೆಗಳೂ ಇವೆ. ಅಂತಹ ಕಲೆಗಳು ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಲೆಗೆ ಯಾವತ್ತೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬಾರದೆಂಬುದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಉದಾಹರಣೆ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಸುತ್ತಮುತ್ತಣ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಕಣ್ಮರೆಯಾದ ಎರಡು ಕಲೆಗಳಿದ್ದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಸುಳ್ಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಗೌಡರು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಸಿದ್ಧವೇಶವಾದರೆ, ಅದೇ

ಪರಿಸರದ ಮೇರರೆಂಬ ದಲಿತ ಸಮುದಾಯ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಚೆನ್ನುವೇಶವೆಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಲೆಯಾಗಿತ್ತು. ಚೆನ್ನು ವೇಶಕ್ಕೆ 'ಸಿದ್ಧವೇಶ' (ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಲೆಗಳಾಗಿದ್ದುವು) ಯಾವತ್ತೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬಾರದೆಂಬುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಕೇವಲ ಇವೆರಡು ಕಲೆಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇನ್ನು ಅನೇಕ ಕಲೆಗಳು ಹೀಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗದೆ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕರ್ನಾಟಕದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಗಮಕ-ಹರಿಕಥೆ-ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಹಾಗಲ್ಲ. ಅವು ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಪರಿಸರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಲೇ ಬಂದುವು. ಹೀಗೇ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದುವೆಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ ತರುವ ಯಾವುದೋ ಬಂಧವೊಂದಿದೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಒಂದರಿಂದ ಒಂದು ಮೈಹೊರಳಿಸಿಕೊಂಡುವು ಎಂಬುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದಂತಾಯಿತು. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮಕ-ಹರಿಕಥೆ ಮೊದಲಾದುವು ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಸ್ತಾನಗಳೇ, ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೇ ಎಂದು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಗಮಕಕಲೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಸ್ತವತಾವಾದಕ್ಕೆ (Experssive Realism) ಹತ್ತಿರವಾದುದು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ೧೯೬೦ರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿಯೂ ೧೯೬೦ರಿಂದ ಅದು ಸಂರಚನಾವಾದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿಯೂ (Structuralism) ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ನಮಗೀಗ ಧೈರ್ಯ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಂರಚನಾವಾದದ ಬಗೆಗೆ ಈಗಾಗಲೇ 'ಅರ್ಥದ ಅರ್ಥ' ಹಾಗೂ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾತು ಎಂಬೆರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದೀಗ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸಂರಚನಾವಾದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವರೇ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಂರಚನವಾದದ ಮುಖ್ಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ :

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೇಯ್ಗೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಸಾಧಿತವಾದುದಾಗಿರುತ್ತ ನಾವು ಸತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಗುಣಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಲ್ಲುದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸಂರಚನವಾದವು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ನಿಲುಮೆ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಕೃತಿಯು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ-ಅಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಹಾಗೆಯೇ - ಅದರ ವ್ಯಾಕರಣವೆಂತು? ಎಂಬು ವಿವರಣೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವಧಾರಣೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಭಾಷೆಯು ಮಾನವ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು (Model) ನೀಡುವುದೆಂದಾದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇತರ ಭಾಷಿಕ ಮಾದರಿಗಳ ಸಂಬಂಧದೊಂದಿಗಿನ ಬಂಧವಾಗಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದು ಒಪ್ಪಿತವೆಂದಾದರೆ ಕೃತಿಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿತವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಸಂಕೇತಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಂರಚನವಾದದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ

ಆಯಾಮದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಯಿತೆಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನಿಯವೇ. ಈಗ ಉಲ್ಲೆಖಿಸಿದ ಈ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಇನ್ನು ಕೆಲವು ವಾಗ್ವಾದಗಳ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಶಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಕ್ಕೆ (Form) ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಿಂತಲೂ ವಾಚಕರು ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆಸಿದಾಗ ಹೇಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರ ಕಡೆ ಅವು ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಆಯಾಮಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಒಟ್ಟು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವಂತೆ ಅವು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂರಚನಾದವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸೂಚಿತಗೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲ ಸಾಲಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ (First-Order System) ಪರಿಗಣಿಸುವುದರಿಂದ, ಬೇರೆಲ್ಲವೂ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ, ಅವೆಲ್ಲವೂ ಭಾಷೆಯ ಸಂಕೇತದೊಂದಿಗೆ ಲೀನವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಮೊದಲ ಸಾಲಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೇಗೆ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರೊಂದಿಗೆ-ಅವು ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರಿದ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಭಾಷೆಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಇತರ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂವಹನಗಳ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಸಂರಚನವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಸಂಧಾನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅದರೊಳಗೇ ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಥವಾ ರಚನೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಇದು ಅದರ (ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು) ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳ ಶೋಧನೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಯಮಾವಳಿಯು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಭಾಷಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವುದಾಗಿರುತ್ತ, ಅದರ ಮೂಲಕ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದರ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಜೀನ್ ಪಿಜೇಟ್ (Jean Piaget) ಹೇಳುವಂತೆ, ರಚನೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಅಖಂಡತೆಯ ವಿಚಾರ, ಪಲ್ಲಟನೆಯ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಸ್ವಯಂ ನಿಯಂತ್ರಣದ ವಿಚಾರಗಳೇ ಮುಂತಾದ ಆ ಮೂರು ವಿಚಾರಗಳಾಗಿವೆ. ಯಾವುದೇ ರಚನೆಯೇ ಇರಲಿ – ಅದು ಘಟಕಗಳನ್ನು (elements) ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಪದಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಘಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಿಯಮ(system) ಅಥವಾ ಸಂಜ್ಞೆ (Code) ಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಯಮಗಳು ಘಟಕಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಅಖಂಡವಾಗಿಯೂ ಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯ ಈ ಎರಡು ನೆಲೆಗಟ್ಟುಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಘಟಕಗಳೇನೋ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿಯಮದ ಪ್ರಕಾರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಚನೆಗಳಾಗಿ

ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೂ ವರ್ಣಮಾಲೆ ಮತ್ತು ಕವನ ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಮೂಲ ಘಟಕವಾದ ಅಕ್ಷರಗಳಿಂದ (ಅಥವಾ ಗುಣಗಳಿಂದ) ರಚನೆಗೊಂಡುವುಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ನಿಯಮವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗುರಿಗಳತ್ತ ಸಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲುದಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಕಾರಣವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೇ ರಚನೆಗಳೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ವಿರೋಧ ಎಂಬೆರಡು ಪರಿಕಲ್ಪಿತ ನಿಯಮಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತವೆ (ಇದರ ವಿಸ್ತೃತ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು 'ಅರ್ಥದ ಅರ್ಥ' ಮತ್ತು 'ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾತು' ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ).

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಚರ್ಚೆಯು ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣತರವಾದುದಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ರೀತೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೊತ್ತ ಮತ್ತು ವಿಭಿನ್ನತರವಾದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳು ಸರ್ವೇಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದುದನ್ನು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದು ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ರೋಮನ್ ಜಾಕೂಬ್‌ಸನ್ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸೃಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತ ಅದನ್ನು 'ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ' (Poetic Function) ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಪಠ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮೇಲ್ಮೈಗೆ ಬಂದಿರುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಸಂವಹನದ ಇತರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಬೇಕೆಂದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯ ಮಾತ್ರವೇ ಇಂತಹ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದಾಗಲೀ ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂದೂ ಆತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಪಠ್ಯಗಳ ಓದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಠ್ಯಗಳ ಒದುವಿಕೆಯ ಸಂಬಂಧದೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯ ವಿರೋಧವು ಇತರ ಭಾಷಾ ಸಂವಹನದೊಂದಿಗಿನ ಸ್ವ-ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತವಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಲಯ, ಪ್ರಾಸ, ಪದಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆ, ಪ್ರತಿಮೆಯೇ ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಓದುಗನನ್ನು ನಿಜವಾದ ಸಂದರ್ಭದಿಂದೀಚೆಗೆ ಎಳೆಯುತ್ತ ಕೃತಿಯತ್ತಲೇ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪಠ್ಯವು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಸ್ವಯಂ ಪರಾಮರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಖಂಡತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟಕವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಯಮಾವಳಿಯಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಅದು ಇತರ ಕೃತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಥಾವಸ್ತು, (theme) ಭಾಷಾ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮೊದಲಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಾದೃಶವಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ವಾಚಕರು ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೇ ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆ (intertextuality) ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಗುಣದ ಕಾರಣವಾಗಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ (genre) ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ.[11] ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಾವು ಓದಿದಾಗ ಒಂದು

ರೀತಿಯ ಅಪರಿಚಿತತೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸಲ ಓದಿದಾಗ ಅದರ ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆಯ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಅದರ ಚಲನವಲನಗಳು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗತೊಡಗುತ್ತವೆ.[12] ಆಮೇಲೆ ಇತರ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಅದು ನಿಧಾನಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಾದರೂ-ಅನೇಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ್ನು ನಾವು ಆಮೇಲೆಯೇ ಓದುತ್ತೇವೇಯಾದರೂ - ಸಂರಚನೆಯ ಪೂರ್ಣ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಅಂತೆಯೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಚನೆ ಅಥವಾ ನಿಯಮಾವಳಿಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಬಂಧಗಳ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತಗಳು ಮತ್ತು ವಿರೋಧಗಳು ಇದರ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವರೇ ವಾಚಕನು ಇದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥೈಸುವ ವಿಧಾನವು ಅಂತಹ ಓದುವಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಬಹುದಾದ ರಚನೆ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳತ್ತ ಕೈಚಾಚುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಸಂರಚನವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಶೂನ್ಯ ಅರ್ಥ (empty Meaning) ಎಂದೆನ್ನುವುದು. ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯ ವಾಕ್ಯೀಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಕೋಶದ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ತುಂಬಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಸಂರಚನೆಯ ಅಖಂಡತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಅತೀ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಅದು ಸಂರಚನೆಯು ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳ ಜತೆ ಜತೆಯಾಗಿಯೇ ಇರುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂರಚನವಾದದಲ್ಲಿ ಈ ರಚನೆ ಎಂಬುದು ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದುದಾಗಿದ್ದು, ಅದು ನಿಜವಾದ ಭಾಷಿಕ ಶರೀರದಿಂದಲೇ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಪಠ್ಯವು ಅದರದೇ ಆದ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ಅದರ ವಿರೋಧಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೊತ್ತ ಸಹಿತವಾಗಿ-ಹೊಂದಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಅದು ಇನ್ನೊಂದರ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಸಂರಚನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಲ್ಲಟನೆ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಯಮವಾಗಿದೆ.ಈ ನಿಯಮವು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೇ ಕೈಬಿಡುವುದಕ್ಕೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಘಟಕವನ್ನು ಕೈಬಿಡುವುದೆಂದರೆ ಸಂರಚನೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತದೆ ಎಂದೂ, ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಹೊಸತೊಂದನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ತನ್ನ ಕೇಂದ್ರೀಯ ನಿಯಮವಾದ ವಿರೋಧ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳೊಳಗೆ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಯಮವು ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಪಠ್ಯವೇ ರೂಪಿತಗೊಂಡ ಒಟ್ಟು ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೇ ಗಮನ ಹರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕವನವೊಂದನ್ನು ಅಂತಿಮಗೊಳಿಸಿ ಬರೆದಾಗ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದೆನ್ನಬಹುದು. ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗಡೆ

ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಮೊದಲ ಭಾವಗೀತೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಟ್ಟು ಕಾವ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರ (Genre)ವನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಹಾಗೆಯೇ ಆ ಮೂಲಕ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯೂ ಏರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಿರಂತರವಾದ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಕಾರಣವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ, ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗಡೆಗೆ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರವೊಂದರ ಆಗಮನವೂ ಆಗುವುದರೊಂದಿಗೆ ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗಡೆಯಲ್ಲೇ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಆಗುವುದಲ್ಲದೆ ಭಾವಗೀತೆಯೆಂಬ ರೂಪವು ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಅಧೀನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗಡೆಗೂ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ಓದುವ ವಿಧಾನವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಸಮಯದ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇದರ ದೆಸೆಯಿಂದಾಗಿ ವಾಚಕನೊಬ್ಬನು ಕೃತಿಯೊಂದರ ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಹಾಗೂ ಇನ್ನು ಕೆಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡುವುದೂ ಸೇರಿದಂತೆ, ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಿಯಮವು ಸಂರಚನೆಯು ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗುವಂತೆಯೂ ಹಾಗೂ ನಾವೀನ್ಯತರವಾದ ರೂಪಗಳು ಹೆಚ್ಚಳವಾಗುವಂತೆಯೂ ಆಗುಮಾಡುತ್ತದೆಯಲ್ಲದೆ ಆ ಮೂಲಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡಿ ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾದ ಏಕತಾನತೆಯಿಂದಾಚೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಂರಚನೆಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ನಿಯಮವೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಯಲ್ಲದೆ, ಅದು ಸಂರಚನೆಯ ಏಕತೆಯನ್ನು-ಸುಸೂತ್ರತೆಯ ಇಲ್ಲವೇ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ಅಭಾವದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ-ಅದು ಬದಲಾದಾಗಲೂ ಅದರ ಏಕತೆಗೆ ಭಂಗ ಬಾರದಂತೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಪಿಜೇಟ್ ಸ್ವಯಂ ನಿಯಂತ್ರಣ (self-regulation) ಎನ್ನುವುದು.

ಸಂರಚನವಾದವು ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಪಠ್ಯಗಳ ಮೂರು ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂರಚನೆಗೆ ಸೇರಿದ ಪಠ್ಯ ಅಥವಾ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಸಂರಚನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯವು ಆ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪದಗಳು ಅರ್ಥದ ನೆರಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆ ಬಳಿಕ ಈ ಪದಗಳು ವ್ಯಾಕರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವ್ಯಾಕ್ಯೇಯವಾಗಿ ಮೊದಲಿನ ಸಂರಚನೆಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ವಾಚಕನು ಅವುಗಳನ್ನು ಅವಕುಂಠನಗೊಳಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಓದುಗರು ಬಗೆಬಗೆಯ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವುದಕ್ಕೂ ಆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು

ಕಾವ್ಯವೂ ಅದರದೇ ಆದ 'ವ್ಯಾಕರಣ' ವಾಕ್ಯ ರಚನೆ, ಮತ್ತು ಪದಕೋಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದೂ ಅದರಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವಕಂಠನ (Decode) ಗೊಳಿಸಲು ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಪಠ್ಯದ ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆಯು ಅದು ಅಖಂಡವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿತವಾಗುವುದಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದಾಗಿ ಪಠ್ಯಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ರೂಪಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ-ಬೇರೆ ಪಠ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಪಠ್ಯದ ಅರ್ಥವಲಯವು ಅದರ ಸಮಕಾಲೀನ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಪೂರ್ವದ ಪಠ್ಯಗಳ ಅಂತರ್ ಪಾಠೀಯತೆಯ ಸಂಬಂಧದೊಂದಿಗೆ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ರೂಪಾತ್ಮಕ ಸಂರಚನೆಯಷ್ಟೇ - ಅಂದರೆ ಅದು ಭಾವಗೀತೆಯೇ, ವಚನವೇ ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರವಾಗಿರದೇ, ಸಂಕೇತಗಳ ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳ ಅರ್ಥವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪದಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಪಠ್ಯಗಳ ಮೂರನೆಯ ಆಯಾಮವು ಒಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ನೇರ ಸಂಬಂಧಹೊಂದುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯು ಈಗಾಗಲೇ ಈ ನಿಬಂಧದ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆಯಲ್ಲದೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುವುದಿದೆ.

ಈ ಮೂರು ಆಯಾಮಗಳೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಚಕರ ಪಾತ್ರವೆನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಚಿಮ್ಮಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಲಾಯಿತು. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅರ್ಥದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತುವುದಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಕಾರಣಗಳೆಂದರೆ ಅದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಕಥನಗಳು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲಾರವು ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದಾಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಅರ್ಥವು ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನೆಯಲ್ಲೇ ಇರುವುದೆಂದು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವರು.

ಆದರೆ ಸಂರಚನಾದಿಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಪಾತ್ರವೆನೆಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದವರು. ಭಾಷೆಯು ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸದಸ್ಯರ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸೊತ್ತೆಂಬುದಂತೂ ಸರಿಯೇ. ಈ ಮನೋಭಾವವೇ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ವಾಚಕರನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಸಂವಹನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಸಂರಚನಾವಾದಿಗಳ ತರ್ಕ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು; ನಾವು ಸತ್ಯವನ್ನು ಭಾಷಿಕ ನಿಯಮ ನಿಬಂಧನೆ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕವೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದುದರಿಂದ,

ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಕೈಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಇರುವಿಕೆಯ ಒಂದು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹೇರಲ್ಪಟ್ಟು ವಿವಿಧ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ 'ಓದುವುದು' ಅಥವಾ ಅವಕುಂಠನಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಓದುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಸರ್ವೋತ್ಕೃಷ್ಟವಾದುದೇಕೆಂದರೆ, ಆ ಮೂಲಕ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಸಂವೇದನೆಗೊಳಿಸುತ್ತೇವೆ. ನವೋದಯ (romanite) ಮತ್ತು ನವೋದಯೋತ್ತರ (Post - romantie) ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನಿಗೆ ನೀಡಿಸುವ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಅದು ಕೃತಿಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ನಿಲುವಷ್ಟೆ ಎಂದೆನಿಸದಿರದು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಮುಂದುವರಿದು ವಾಚಕನ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುವುಗೊಳಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದು ತುರ್ಯಾವಸ್ಥೆಗೆ ತಲುಪಿತು. ಸಂರಚನವಾದವು ಲೇಖಕನನ್ನು ಕೂಡ ಇನ್ನೊರ್ವ ವಾಚಕನೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿತು.

ಇಂತು, ಕೃತಿಕಾರರೂ ವಿವಿಧ 'ಲೇಖಕ'ರ, 'ಕೃತಿಗಳ' ವಾಚಕರೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಂತರ್ ಪಾಠೀಯತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಜಟಿಲವೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ಆದುದಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತರ್ ಪಾಠೀಯತೆಯು ಅರ್ಥದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಯಾಮದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ, ಸಮಕಾಲೀನ (syerchronic) ಆಯಾಮದಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಹರಹನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪೂರ್ವಭೂಮಿಕೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಆಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರವೇಶಮಾರ್ಗವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ಮುಖಾಂತರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಲೇಖಕನಿಗೆ ನೀಡಲಾಗಿದ್ದ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನ (Creator) ನೆಂಬ ಗೌರವಾನ್ವಿತ ಸ್ಥಾನದಿಂದ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂಬ ಕೆಳಸ್ತರಕ್ಕೆ ಆತನನ್ನು ಇಳಿಸಿರುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಥನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೇಂದ್ರ ತರ್ಕವೇ ಆಗಿದೆ. ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯು ಲೇಖಕನು ಕೃತಿಯ ರಚಯಿತನಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾದವನೆಂದೂ, ಅರ್ಥನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅಮುಖ್ಯನಾದವನೆಂದೂ ಆತನನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸಂರಚನವಾದದ ಈ ನಿಲುವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಲೇಖಕನ ಪ್ರತಿಭೆ (Inspiration) ಎಂಬ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಒಡೆದು, ವಾಚಕರು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಸಂವೇದನೆಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ನಿಲುವಿಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂರಚನವಾದಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದೆಂದರೆ ವಿವಿಧಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಭಾಷೆಯದೆ ಆದ ಒಂದು ಸ್ತರ. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯು ವಾಕ್ಯೀಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಕರಣಾತ್ಮಕ ಸಂರಚನೆಯಾಗಿ ಓದುವಂತಿರಬೇಕು. ಎರಡನೆಯದು

ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾಷೆ, ವ್ಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯರಚನೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಪಠ್ಯಗಳು. ಮೂರನೆಯದು ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಾಕರಣ. ಅಂದರೆ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಪಠ್ಯಗಳು ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು. ಕೊನೆಯದು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ವ್ಯಾಕರಣ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ವ್ಯಾಕರಣದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೊಸ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಷಾ ಸಂರಚನೆಯು ಒಂದು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಘಟಕವಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವ್ಯಾಕರಣದ ಹಂತದಿಂದ ಶಬ್ದಕೋಶದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂರಚನೆಯು ವಿವಿಧ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ವಾಗುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇತರ ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನೆಗಳಿಗಿಂತ (ಮೌಖಿಕ ಪಂರಪರೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ವಾರ್ತಾ ಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಪತ್ರಿಸುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿ) ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಅದು ಕಾವ್ಯದಂತಹ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಸಹಾಯಕವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಅಂತೆಯೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ಪರಿಭಾವಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದನ್ನು - ಅವು ಅವುಗಳದೇ ಆದ ನಿಯಮಾವಳಿ ಹಾಗೂ ಸಂಹಿತೆ (Conentions) ಗಳಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಮಗೆ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಸಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಸಂವೇದನೆಯಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಹೇಗೆ ವಾಚನಕ್ಕೊಳಗಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸಲು ನೆರವಾಗಬಲ್ಲದು.[13]

ಈ ಒಟ್ಟು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಬಹುದು.

1. ಸಂರಚನವಾದವು ವಾಚಕನ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯು ಸಂವೇದನೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದುದು.
2. ಅಂತರ್ ಪಾಠೀಯತೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ
3. ಆ ಮೂಲಕ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದು.

ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ :

೧. ವಾಚಕನ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯ ಸಂವೇದನೆ : ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆರಂಭದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವಿತ್ತು. ಅದನ್ನೇ "ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂರು ಸಾಲಿನ ಅರ್ಥ" ಎನ್ನುವುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈಗ ಅದನ್ನು ಅಂದಿನ ಕಲಾವಿದರ ಹಿಂದುಳಿದಿರುವಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿರುವಂತೆ

ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅವರ ದೌರ್ಬಲ್ಯವಲ್ಲ. ಅದು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಷ್ಟೇ. ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯೆಂದರೆ ಪದಚ್ಛೇದ, ಅರ್ಥ, ಅಲಂಕಾರ ಇಷ್ಟೇ ಎಂದು ತಿಳಿದ ಕಾಲವದು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ದೀಪಿಕೆಗಳು, ಅನುವಾದಗಳು, ಕಠಿಣ ಪದಗಳ ಅರ್ಥಗಳು ಅಂದು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿದುವು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಅಂದು ಲಭ್ಯವಾದ ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದನೆಯ ಮಾದರಿ ಇದುವೇ ಆಗಿತ್ತು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಇತಿಹಾಸವೂ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳುವುದು. ಅಂದರೆ ಮಳೆಗಾಲದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟ ನಡೆಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇದ್ದ ಆಸ್ಥೆಯು ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾವಾನುವಾದದಂತಿದ್ದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಅಂದು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಅಂದಿನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಕರ್ತೃ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದುದು. ಕವಿಯ ಭಾವವನ್ನಷ್ಟೇ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ, ಕಾಣಬೇಕೆಂದು ಇಲ್ಲಿಯ ಒತ್ತಾಸೆ. ಇದನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದವರು ಹರಿದಾಸರು. ಹರಿದಾಸರ ಪ್ರವೇಶದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಗೆ ನಾಲ್ಕು-ಐದೋ ಪದ್ಯಗಳು ಸಾಕೆಂಬುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪದ್ಯ (ಕಾವ್ಯ) ಗೌಣವಾಯಿತು. ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು. ಅಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೆ ಖಳನಾಯಕವಾಗಿದ್ದ ಪಾತ್ರಗಳು ಈಗ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಳೆ ಮಸುಕಲಾರಂಭಿಸಿತು. ವಾಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕೊಂದಿರುವುದು ತಪ್ಪೆಂದು ಅಧಿಕಾರಯುತವಾಗಿ ರಾಮನಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಹಾಭಾರತದ ಕೌರವನು ಪಾಂಡವರು ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕೆ ಅಯೋಗ್ಯರೆಂದೇ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಲಾರ. ಇದು ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತಗಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಓದಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು 'ಅರ್ಥ'ದ ವಿನಾ 'ಅರ್ಥಹೀನ'ವೆನಿಸಿದುದು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ. ಇಂದಿಗೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ, ಮುದ್ದಣ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳ ಪದ್ಯಗಳು ನೆನಪಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ, ಅಷ್ಟೇಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಈ 'ಅರ್ಥ'ಗಳೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕುತೂಹಲದ ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೊಬ್ಬನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇನ್ನಾವ ಕವಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತರಾದವರಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬಗೆಗೆ ಆಸಕ್ತರಾದ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯ ಇನ್ನಾವುದೋ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಪದ್ಯಗಳ ಕರ್ತೃಗಳು ಯಾರು ಎಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ಕೃತಿಯೊಂದು ವಾಚನಗೊಳ್ಳವಾಗಲೇ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ 'ಕೃತಿ' ಮತ್ತು 'ಪಠ್ಯ' ಎನ್ನುವ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬಾರ್ಥಸ್(Roalnd Barthes) ಬೆಳೆಸಿರುವುದು. ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ

'ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರ ಬರವಣಿಗೆ' ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ಕೃತಿಯೊಂದಿರುತ್ತದೆ. 'ಪಠ್ಯ'ಗಳು ಅನೇಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಅವು ಲೇಖಕನಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಂಡ ಓದುಗನ ಪಠ್ಯಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಎದ್ದು ತೋರುವ ಲಕ್ಷಣವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದರು ಕೃತಿಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ-ಕಳೆದು ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು (ಕಲಾವಿದರು) ಇರುತ್ತಾರೋ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಅರ್ಥ'ಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ನಿಲುವನ್ನು ಎಂದೋ ತಲುಪಿದ್ದರು. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಏನು ಅರ್ಥ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರ ಬದಲಿಗೆ ಏನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.[14] ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ ಅದರ ಮೂಲಕ ಹೊಸ 'ರಚನೆ'ಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದೇ ವಿನಾ ಇರುವ ರಚನೆಯನ್ನೇ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲ. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಒಂದು ಸೂಚಕವೇ (signifier) ಆಗಿದ್ದು, ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ಸೂಚಕದತ್ತ ಬೆರಳು ಮಾಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ಅದರಿಂದಾಗಿ 'ಸೂಚಿತ'(signified)ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯವೊಂದರ 'ಅರ್ಥ'ವು (ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು) ಮುಂದಿನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಇತರ ಕಲಾವಿದರಿಂದಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ (ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಬ್ಬನೇ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಅದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ) ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕಷ್ಟೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಮಹತ್ತ್ವವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆ :

ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೆಂದರೆ - ಅರ್ಥವು ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕರ್ತೃಕೇಂದ್ರಿತ-ಎಂಬುವ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ಪಠ್ಯಗಳಿಗೆ ಮೂಲಸ್ಥಾನಗಳಿಲ್ಲ (single origin) ಅವು 'ಉದ್ಧರಣೆಗಳ ಬಲೆಗಳು' ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಇದನ್ನೇ 'ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆ' ಎಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪಠ್ಯಗಳು, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಪಠ್ಯಗಳು, ಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ಅಲಿಖಿತವೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಡುವ (signifiing) ಅನೇಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಒದಗಿಸುವ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಕದಲತೊಡಗುವ ಚೋದನವೇ (transposition) ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಪಠ್ಯವೆನ್ನುವುದು ವಿವಿಧ ಸಂಕಥನಗಳು ಸೇರುವ ಸ್ಥಳವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಕಥನಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯನ್ನು (sociality)ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇದರ ಕಾರಣವಾಗಿ ಬರಹಗಾರನು ಎಂದಿಗೂ ಮೂಲವಲ್ಲದ ಆದರೆ ಅದರ ಒತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ (anterior) ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನೇ(gestures)ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ.

ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆಯ ಚರ್ಚೆಯು ಕೃತಿಯ ಅನೇಕ ಉದ್ಧರಣೆಗಳ ಬಲೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದಾದರೂ ಅದು ಆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯ ಅಥವಾ ಕೃತಿಕಾರನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. 'ಮೂಲ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು 'ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ'ದ ಜತೆಗೆ ಗೊಂದಲಗೊಳಿಸಬಾರದು. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಕೃತಿಯ ಅನುಸರಣೆಯನ್ನೇ ಮಾಡಿರುವುದಾದರೂ ಅದು ಆ ಉದ್ಧರಣೆಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಹರಹಿನಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಉದ್ಧರಣೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ತೆಗೆದು ಬಿಟ್ಟರೂ. ಅವು ಚಲ್ಲಾಪಿಲ್ಲಿಯಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರುತ್ತವೆಯಷ್ಟೇ. ಕೃತಿಕಾರರು ಆಗಾಗ ಇತರ ಪಠ್ಯಗಳಿಂದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಅದನ್ನು ನವೀಕರಿಸುವರಲ್ಲದೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಲಭ್ಯ ರೂಪಣಗಳನ್ನು ನವೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಪಠ್ಯಗಳೂ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರೊಂದಿಗೆ ಸಿಂಬೆ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಸಿಂಬೆಸುತ್ತುವಿಕೆಯಲ್ಲೇ ಆ ಕೃತಿಗಳು ಅವುಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಸಾರುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.[15]

ಈಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಂತರ್‌ಪಠ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಅಧ್ಯಾಯ ೩ ರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅಂಶ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿಯೋ, ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿಯೋ ಉದ್ಧರಣೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದಾಯಿತು. ಡೆರಿಡಾನು ಉದ್ಧರಣೆಯು ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣವೇ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಂರಚನವಾದಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಠ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಮೂಲಕ ಮಂಡಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನವೆಂಬುದು ಆಕರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಬೇಕಾದಂತೆ ಉದ್ಧರಣೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ ಎಂದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಮಾರ್ಪಾಡಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನೇ ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವಾಗ ತೊಡಕುಗಳುಂಟಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವ, ಅಥವಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದು ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಸಹಿತವಾದ ಕೆಲವೊಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ

ಕೃತಿಗಳೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. (ಅದರಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀರಾಮ ವನಗಮನ'ವೂ ಒಂದು.[16]) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಇದುವರೆಗೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಬರುವಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅತೀ ವ್ಯಾಮೋಹ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಕೂಡ-ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ರೂಢಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ-ಬಾಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗುನುಗುನಿಸದೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಹಿನ್ನಲೆ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಇದೇ-ಅರ್ಥವೆನ್ನುವುದು. ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ (ಎಂದರೆ ಪದ್ಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ-ರೂಪವಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಸಹ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ-ರೂಪವೆಂದೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗಾಗಲೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಪದ್ಯವೊಂದರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವುದಾದರೂ ಅದು ಪದ್ಯವನ್ನೇ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವ 'ಗದ್ಯಾನುವಾದ' ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಷ್ಟೆ ಈ ಚರ್ಚೆನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಾಯ್ತು.

ನಮ್ಮ ಒಟ್ಟು ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಆ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವೇ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಈವರೆಗೆ ಮಂಡಿತವಾಗಿರುವ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್‌ಪಾಠಿಯತೇಯನ್ನು 'ಪಠ್ಯಗಳ 'ಮೂಲ' ಗಳಿಂದಾಚೆಗೆ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ 'ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರ ಬರವಣಿಗೆ' ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದ ಆಧಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಂದುವರಿಯಬಹುದು. ಈ ಲಿಪೀಕರಿಸಿದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆರಂಭದ ಪದ್ಯವನ್ನೇ ತೆಗೆದು ಕೊಳ್ಳೋಣ - ಆ ದಿವಸ ರಾತ್ರಿಯಲಿ ದುಸ್ವಪ್ನವಾಲಿಸಿ। ಮಾನಸದಲಿ ಕಳವಳಿಸ್ಬ॥ ಮಾನವೇಂದ್ರಗೆ ಇನ್ನೇನಾಯ್ತೋ ಹಾ ಎಂದು । ತಾನತಿ ಜವದಿ ಧಾವಿಸಿದ - ಎಂಬುದು ಪದ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಳೆಗನ್ನಡದ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವೊಂದಿದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಪದಚ್ಛೇದ, ಪದಾನ್ವಯ, ವ್ಯಾಕರಣ ವಿಚಾರ, ಅಲಂಕಾರ ವಿಚಾರಗಳೆಲ್ಲ ಸೇರಿಸಿದಂತೆ ಪಠ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯ ವಿವರಿಸಿದರಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ ಕಠಿಣ ಪದಗಳೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಅಥವಾ ಗದ್ಯಾನುವಾದ ಮಾಡಹೊರಟರೆ ಅದೇ ಪದ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಪರಿಹಾರವಾದ ರೀತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಇದೆ. ಅರ್ಥವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಾನುವಾದವಾಗಲೀ, ತಾತ್ಪರ್ಯವಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುವ ಅನುಷಂಗಿಕತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಬೆಸೆದಿವೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಬಿಡಿ-ಬಿಡಿ ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಣೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ - ಈಗ ಇಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದಕ್ಕೂ ಇದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಕಿತ್ತು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ

ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈಗ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವುಗಳೆರಡನ್ನು-ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಳವಾದುದು; ಪದಚ್ಛೇದ, ಪದಾನ್ವಯ, ಅಲಂಕಾರ, ವ್ಯಾಕರಣ ಮೊದಲಾಗಿ ತಾತ್ಪರ್ಯ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಇಲ್ಲವೇ ಗದ್ಯಾನುವಾದ ಮಾಡುವುದು-ಇನ್ನು ಮುಂದುವರಿಯುವುದೆಂದರೆ- ಅವುಗಳ ಆಕರಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು. ಆದರೆ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಚುರತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಹಳೆಗನ್ನಡದ ಆ ತೊಡಕು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಾಷೆ ಬದಲಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಓದುಗನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಷ್ಟೇ-ಆಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ ಗಮಕವಷ್ಟೇ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದ ಓದುಗನಿಗೆ ಹಳೆಗನ್ನಡವು ಅಪರಿಚಿತ ಮಾದರಿಯಾದುದೆ ಇಂತಹ ಅನುಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದುದಾಗಿದೆ. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈಗ ನಾವು ಹೇಳುವ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಾಯನಗಳು? ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಾಯನಗಳಲ್ಲ. ಹಳೆಗನ್ನಡವೆಂಬ ಭಾಷಿಕ ರೂಪದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಷ್ಟೇ ಆಗಿವೆ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಅಲಂಕಾರ, ಆಕರಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಾಯನ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಡಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ ಪಂಪ ಭಾರತ ದೀಪಿಕೆಯನ್ನೇ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಆ ಕೃತಿಯು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ **ಪಂಪಭಾರತಂ ಎಂಬ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ** ಕಾವ್ಯದ ಅನುಸಂಧಾನವಲ್ಲ (ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ!) ಅದು ಪಂಪನು ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದ ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಇದ್ದ ಕಾಳಜಿಯೂ ಅದೇ. ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದನೆಯಲ್ಲಿ, ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ತೊಡಕು ಉಂಟಾಗಬಾರದು- ಅದನ್ನು ಬಿಡಿಸಬೇಕೆಂಬುದು - ಅವರ ನಿಲುವು.

ಆದರೆ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ಅಂತರ ತೊಲಗಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ವಾಚಕನ ಎದುರಿಗೆ ಅದೇ ಕಾಲದ ಭಾಷಾತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಕಾವ್ಯ ಕನ್ನಿಕೆ ಎದುರಾದಳು. ಆದರೆ ಹಳೆಗನ್ನಡದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು-ಅದನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತವೆ- ಹೊಸಕಾಲದ ವಾಚಕ ಅದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ಆಸ್ವಾದನೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದೆಂದರೆ ಅನಂತರ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ತೊಡಗುವುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ ಸಹೃದಯನೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಇದನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಗೆಯುವುದೇ ಆಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಹಿಂದೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್ ಅವರ

'ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ:ನೃತ್ಯಯಜ್ಞ' ಲೇಖನ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಲೇಖನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವನವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದಕ್ಕೆ ಆ ಮೂಲಕ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಅದರೊಂದಿಗೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಆ ಲೇಖನವನ್ನು ಓದಿದ ಮೇಲೋ ನಮಗೆ 'ನೃತ್ಯಯಜ್ಞ' ಕವನದೊಂದಿಗೇ ಅದನ್ನು ನೇನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯಾವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯೂ ಉಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಕೇವಲ ಈ ಒಂದು ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಅದೇ ಪಂಪಭಾರತವನ್ನು ಓದುವವರು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ **ನಾಡೋಜ ಪಂಪ** ಮತ್ತು **ಪಂಪಭಾರತ ದೀಪಿಕೆ**ಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಆ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇರದೆ ಅವೆರಡೂ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಧಿಸದೆ ಎರಡು ಸರಳ ರೇಖೆಗಳ ದಿಗಂತದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಸಂದಿಸುತ್ತವೆ. ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಂತೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಲೇ ಇವೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಅದು ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಅವಿನಾಭಾವದೊಂದಿಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸಂಕಥನವಾಗಿದೆ. ಪಠ್ಯವು ವರ್ತಮಾನದ ಅನೇಕ ತುಡಿತಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮುಖ್ಯಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಪಠ್ಯವನ್ನು ವಿವಿಧ ಸಂಕಥನಗಳು 'ಸೇರುವ ಸ್ಥಳ' ವೆನ್ನುವುದು. ಪದ್ಯಕ್ಕೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದರು ಅದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರು ಅಂತಹ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಎಂಬೆರಡು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವೆಂದಾಗ ಅದರ ಗುಣವೇ ಅನೇಕ ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾದುದೇನೆಂದರೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಭಾಷ್ಯ ಬರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲಿರುವ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ನಾವು ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಿರುವ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಯೂ ಆಗುವುದರೊಂದಿಗೆ ಆ ಬಗೆಗೆ ಮೊದಲು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೩. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ : ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಥ್ಯಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಸಾಮಾಜಿಕವೂ ಅದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಂದರೆ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದೊಳಗೆ ರಚಿತವಾದುವುಗಳಾಗಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನ ಜೀವನ, ಆತ

ಉದ್ದೇಶಿಸುವ ಬರಹಗಾರರು, ಹಾಗೆಯೇ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಕೃತಿಯು ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಬಾಧಿತವಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕೃತಿಯು ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ (circumanstance) ಬಾಧಿತ ವಾಗುವುದೆಂದರೆ ಕೃತಿಗಾರನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು. ಅದರ ವಾಚನಗೊಳ್ಳುವುದು ಎರಡೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳೆಂದರೆ, ಇತರ ಲೇಖಕರೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ, ಇವುಗಳ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳು, ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ಅಂದರೆ ಇತಿಹಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವು ಧ್ವನ್ಯಾರ್ಥಕವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದಾದರೂ. ಇವುಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ವಿಮರ್ಶಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ (mimetic) ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕ (semiotic) ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಾಂಕೇತಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೀಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ) ಯನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೇ ಮುಖ್ಯ ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಗಮನಕೊಡುವ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೆ, ಮೊದಲಾದುವು ಅರ್ಥದ ಜತೆಗೆ ಕೃತಿಯಾಚೆಗಿರುವ ಇತರ ಲಿಂಗ, ಘಟನೆ, ಸಂರಚನೆಗಳು, ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೂ ಗಮನಕೊಡಬೇಕೆನ್ನುತ್ತದೆ.ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಇದೀಗ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೀಗ ಶೇಣಿಯವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಲಾಗಿದೆ;

ಕಂಡುದರ ಮೇಲಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ/ ಮಂಡಿಸುವುದು ವಿವೇಕವಲ್ಲವು/ದಂಡ ನೀತಿಯೊಳಿಲ್ಲ ತರತಮ/ ಕಂಡಿರೇನು//

ಗತಿಸಿದ ಶಂಭೂಕನ ತಾಯ್-ತಂದೆಯರೇ, ಕೇವಲ ಒಬ್ಬ ಮಗನನ್ನು ಕಳಕೊಂಡು ದುಃಖಿಗಳಾದಂತಹ ಪಿತೃಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿತ್ತು ನೀವು ವಿಚಾರಿಸಿದರೆ ಸಾಲದು. ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಾವು ಏನನ್ನು ಕಾಣ್ತೇವೆ, ಈ ಕಂಡದ್ದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಅಥವಾ ಫಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗದು. ನಿಮ್ಮ ಮಗನೊಬ್ಬ ಇಲ್ಲಿ ಹಠಯೋಗಿಯಾಗಿ ಏನನ್ನೋ ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಾಂತವಾದಂತಹ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯ ನಿಗ್ರಹವನ್ನು ಮಾಡಿ ಏಕಲಕ್ಷವನ್ನು ಸಾಧಿಸ್ತಾ ಇದ್ದ- ಕಾಣುವವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ, ಹೊರತೂ ಆ ಕರ್ಮದ ಉದ್ದೇಶ ಏನು? ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೂ ನಾವು ಲಕ್ಷ ಹರಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಲಕ್ಷವನ್ನು ಹರಿಸಿದ ಬಳಿಕ ರಾಜನಾಗಿ ನಾನು ಅವನನ್ನು ಯಾವ ದಂಡ ಸಂಹಿತೆಯಂತೆ ದಂಡಿಸಿದ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಆದಕಾರಣ ಕಂಡದ್ದರ ಮೇಲೆ ನಾವು ಬಹು ಸುಲಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡ್ಲಿಕ್ ಹೋದ್ರೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ತಪ್ಪಿ ಬೀಳ್ತೇವೆ ಅಂತರ್ಥ. ದಂಡ ನೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೀವು ಎಲ್ಲಾದರೂ ತಾರತಮ್ಯ ಕಂಡಿದ್ದೀರೋ ನಮ್ಮ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ?

(ಶಂಭೂಕನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ -)

ನೀವು ತಪ್ಪಾಗಿ ತಿಳಕೊಂಡಿದ್ದೀರಿ.

ನಮ್ಮ ಆಡಳಿತದ ಒಳಗೆ ಯಾವುದೇ ಜಾತಿ, ಯಾವುದೇ ವರ್ಣ, ಯಾವುದೇ ಸ್ಥಾನ ಯಾವುದೇ ಮಾನ, ದಂಡ ನೀತಿಯಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅಪಾಯವಿಲ್ಲ.

(ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಮಗ ಸತ್ತ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮಗನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲಾಯಿತು ಎಂದು ಶಂಭೂಕನ ತಂದೆ-ತಾಯಿಗಳ ಆಕ್ಷೇಪ. ಆಗ -)

ಛೇ ಛೇ ಹಾಗಾಗೋದಕ್ಕೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸ್ಥೂಲಮಾನದಿಂದ ವಿವೇಚಿಸಿ. ಅವನ ಮಗ ಸತ್ತಿದ್ದಕ್ಕೆ ನಿಮ್ಮ ಮಗ ಸತ್ತರೆ ನನಗೆ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಜೆಗಳು ನಷ್ಟ ಹೊಂದಿದರು ಅಂತ ಅಲ್ಲವೋ ಅರ್ಥ? ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ತಿಳೀತೇನೆ.

ಯಾವ ಪಾತಕ - ಆ ಪಾತಕಕ್ಕನುಸರಿಸಿದ ಶಿಕ್ಷೆ.

ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮಾಡಿದರೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಕಡಿಮೆ ಆಗೋದಿಲ್ಲ.

ಮನುಕುಲಕ್ಕೆ ನೀತಿಯೊಂದೇ - ಅದು ಮಾನವೀಯತೆ. ನಾವು ಶಾಸಕರು, ನಾವು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಶಾಸನ ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಅದರ ಕತೃಗಳಾದಂತಹ ನಮಗೂ ಸಹ ಅನ್ವಯಿಸ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧ ಮಾಡಿದವರು ದಂಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಅನ್ನುವ ಕಥೆ ನಿಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬಹುದು.

ರಘು ಮಹಾರಾಜನ ಕಾಲದಿಂದ ನಮ್ಮ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಮಂದಿ ಮಕ್ಕಳು ಶಿಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ? ದಂಡಕನಿಗಾಗಿದೆ, ಖನಿನೇತ್ರನಿಗಾಗಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ಶಶಾದನಿಗೇನಾಗಿದೆ. ತಾವು ತಪ್ಪು ಮಾಡಿಕೊಂಡಾವಾಗ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ಬಲಿಯಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಂತಹ ಅಜಾದಿಗಳ ಕಥೆಯೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಸಮನ್ವಯವುಳ್ಳ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ರಾಮನು ಅವನನ್ನು ಕೊಂದಾನೆ? ಛೆ, ಛೆ, ಕೊಲ್ಲಲಾರ.

ದೇಹದಿಂದಲೇ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೇರುವ ದಾಹಶಾಸ್ತ್ರ ವಿರುದ್ಧ / ತಪಸಗ್ರಾಹ್ಯವೆನೆ ನಿಮ್ಮವಗೆ ದುರ್ವ್ಯಾ /
ಮೋಹವೇಕೆ?

ದೇಹಸಹಿತ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೇರುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರ ನಿಷಿದ್ಧವಾದದ್ದು. ಸದೇಹ ಸ್ವರ್ಗಪ್ರವೇಶ ಕೂಡದು.ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ದೇವಲೋಕದ ಅಮರತ್ವವನ್ನು ಉಳ್ಳವರೇ ಕೆಲವು ಕಾರ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ಕೆಲವು ನಿಮಿಷ, ಕೆಲವು ದಿವಸ ಈ ಮರ್ತ್ಯರನ್ನು

ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದುಂಟು. ಅದು ಅವರದ್ದಾದಂತಹ ಇಚ್ಛಾ, ಕ್ರಿಯಾ ಶಕ್ತಿಯ ಮಹತ್ವ. ನಾವಾಗಿ ಈ ಪಂಚ ಭೌತಿಕವಾದಂತಹ ದೇಹದಿಂದ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋಗ್ತೇವೆ ಅಂತಂದ್ರೆ ಅದು ದುಃಸಾಹಸ, ಅದು ಕೂಡದು.

'ಜ್ಯೋತಿಷ್ಟೋಮೇನ ಸ್ವರ್ಗ ಕಾಮೋಯಜೇತ'

ಜ್ಯೋತಿಷ್ಟೋಮ ಯಾಗದಿಂದ ಸ್ವರ್ಗವನ್ನು ಜಯಿಸಬೇಕು, ದೇಹಾನಂತರದಲ್ಲಿ. ಈ ದೇಹವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲ. ಈ ದೇಹ ಅಲ್ಲಿಯ ಯಾವುದೇ ಭೋಗವನ್ನು ತಾಳಲಾರದು.

ಈ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬೆಳೆದಂತಹ ಈ ಪಂಚಭೂತಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಾಸನೆಗಳು ಮರ್ತ್ಯ ಸಂಬಂಧಿ. ಅವು ಅಮರ್ತ್ಯಗಳು ಆದಕಾರಣ ಮರ್ತ್ಯತ್ವವನ್ನುಳ್ಳಂತಹ ವಸ್ತು ಅಮರ್ತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವೆ ಇಲ್ಲ. ಜಡಕ್ಕೂ ಚೇತನಕ್ಕೂ ಹೇಗೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಅಸಂಭಾವ್ಯವೋ ಹಾಗೆ ಮನುಷ್ಯ ದೇಹ ಶುಕ್ಲ ಶೋಣಿತ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣವಾದಂತಹ ಈ ಪಿಂಡಾಂಡ, ಈ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡಕ್ಕೆ ಸತ್‌ಪ್ರಜೆ ಆಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ದೇವಲೋಕಕ್ಕಲ್ಲ.

ಆದಕಾರಣ ದುರ್ಮೋಹ ಯಾರಿಗೆ ನಿಮ್ಮ ಮಗನಿಗೆ ಬಂದದ್ದು. ಶಾಸ್ತ್ರ ಇಲ್ಲ. ವೈದಿಕರಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಕೇಳಿದರೆ ಸದೇಹಿಯಾಗಿ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕು ಅಂತ ಹೇಳಿದರ 'ಯಾವನಯ್ಯ ನೀನು ತಲೆಕೆಟ್ಟವನು'? ಅಂತಲೇ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅದಲ್ಲ. ಬ್ರಹ್ಮವಾದಿಯಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಜೀವವನ್ನು ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ಲೀನಗೊಳಿಸಿ ಆತ್ಮಾರಾಮನಾಗಿ, ಸ್ವಯಂಭುವಾಗಿ 'ಅಹಂ ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ಮಿ' ಯಾಗಲಿ, ಆವಾಗ ನಿಮ್ಮ ಮಗ ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿ ಎನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ರಾಮನೇ ಬಂದು ಸಾಷ್ಟಾಂಗ ಪ್ರಣಾಮ ಮಾಡ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮರಣಕ್ಕೆ ಇದು ಸಕಾರಣ, ಅಂತಲೆ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ-ಋಷಿ ಪರಿಷತ್ತಿನವರು. ಈಗ ಅವನ ಮಗನಿಗೆ ಬಂದ ಮರಣ ಅದು ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರಕೋಪದಿಂದ ಅಥವಾ ಈ ತಪಸ್ಸಿನ ವಿಷವರ್ತುಲದಿಂದ ಸಾಯುವದಿದ್ದರೆ ಅವನ ತಂದೆ ಸಾಯಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ಏನಾಗ್ತಿತ್ತು? ಅದು ಕೇವಲ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಮೂರು ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಮರೆತುಹೋಗುವಂತಹ ವಿಷಯ. ರಾಜನೆಂಬಂತಹ ದೇಹದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಅಂಗಕ್ಕೆ ಊನ ಬಂದರೆ ಸಮಗ್ರವಾದಂತಹ ದೇಹವೇ ಆರೋಗ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸುತ್ತದೆ ತಾನೆ?

ನಾಡೇ ಮೈಯೊಡೆದವನು ತಾನೆ ರಾಜ? ಆದ್ದರಿಂದ ಬಹುಶಃ ನನ್ನನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೂ, ಈ ರೋಗ ನಿವೃತ್ತಿಗಾಗಿಯೂ ದೇವತೆಗಳೇ ಮಾಡಿದಂತಹ ಒಂದು ನಾಟಕ ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು.

ಹ್ಞ, ಇದನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಎಲ್ಲರಿಗೂ ನೀತಿ ಒಂದೇ ಯೆನುವತ್ತ ನೋಡಿ, ಅಂತ ನಾನು ಎಚ್ಚರಿಸಿದೆ ನಿಮ್ಮನ್ನು, ಹೌದು, ನಮ್ಮ ತ್ರಿಶಂಕುವನ್ನು ನೀವು ನೆನಪಿಸಿದಿರಿ. ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜನೇ ಆತ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತಂದೆಯಿಂದಲೇ ದಂಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟವ. ಸತ್ಯವೃತ ಅಂತ ಅವನ ಹೆಸರು. ಆದರೆ ದೊರೆ ನಿಬಂಧನಲ್ಲಿ ದೂರು ಬಂತು. ಯಾವಳೋ ಓರ್ವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕನ್ನಿಕೆಯನ್ನು ಆತನು ಅಪಹರಿಸಿದ ಅಂತ. ಆಗ ಭಗವಾನ್ ವಸಿಷ್ಠರೆ ಹೇಳಿದರು. 'ರಾಜನ ಮಗ ಅಂತ ಕ್ಷಮಾರ್ಹನಲ್ಲ' ಇಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಹೆಣ್ಣು ಅಂತ ಎತ್ತಿ ಹೇಳುವುದು ಕೇವಲ ಶೂದ್ರತ್ವ, ಅದು ವರ್ಗೀಯದ್ವೇಷ. ಒಪ್ಪಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಂತಹ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣಿಯಾಗಲಿ, ಕ್ಷತ್ರಿಯಾಣಿಯಾಗಲಿ, ವೈಶ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯಾಗಲಿ, ಅದು ಕೂಡ ಮುಂದಿನ ಮಹಾರಾಜನಾಗಬೇಕಿದ್ದವ, ಪ್ರಜಾಸಮ್ಮತನಾಗದೆ, ಮೆಚ್ಚಿದ ಹೆಣ್ಣನ್ನೆಲ್ಲಾ ವರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗೋದಿಲ್ಲ.

ಅವ ಯಾರ ಕೈಯಿಂದಲೊ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಿದ. ಆದರೂ ಚಕ್ರವರ್ತಿತ್ವದ ಪರವಾನಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಇದಕ್ಕೆ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷದ ಅವಧಿ ಶಿಕ್ಷೆ-ವನವಾಸ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆನಮ್ಮ ಗುರುಗಳಾದಂತಹ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರು 'ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಬಲಂ ಧಿಕ್ ಬಲಂ, ಬ್ರಹ್ಮತೇಜೋ ಬಲಂ ಬಲಂ' ಅಂತ ಹಠ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಬ್ರಹ್ಮರ್ಷಿ ಪದವಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ತೊರೆದುಹೋದರು. ಈ ಕಡೆ ಗಮನ ಇರಲಿಲ್ಲ. ವನವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದಂತಹ ಈ ಸತ್ಯವೃತರಾಜ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪೋಷಿಸಿದ. ತಪಸ್ಸು ಮುಗಿದ ನಂತರ ಬಂದಂತಹ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರಿಗೆ ಈ ಬರಗಾಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಕ್ಷಿಸಿದವನು ಈತ ಸತ್ಯವೃತ ಮೂಡಿತು. ಏನೇ ಆಗಲಿ, ದೊರೆ ನಿಬಂಧನಿಂದ ಶಿಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟವನಾದರೂ ಕೂಡ, ಮಾನವೀಯ ಗುಣವುಳ್ಳವ. ಈ ಸ್ಮರಣೆಯಿಂದ ಆತ ಮುಂದೆ ಮಹಾರಾಜನಾಗಿ, ವಸಿಷ್ಠರಿಂದ ಶಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ತ್ರಿಶಂಕುವಾದ. ಅರ್ಥ ಆಗ್ತದಲ್ಲ ನಿಮಗೆ?

ಸದೇಹಿಯಾಗಿ ಸ್ವರ್ಗವನ್ನೇರಬೇಕು ಅಂತ ಹೊರಟಾವಾಗ ವಸಿಷ್ಠ ಪುತ್ರರು- 'ಚಾಂಡಾಲತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಬೇಡ' ಅಂತ ಹೇಳಿದಾವಾಗ, 'ನೀವು ಚಾಂಡಾಲರು' ಅಂತ ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೇ - 'ನೀನು ಚಾಂಡಾಲನೇ ಆಗಿ ಹೋಗು' ಅಂತ ಶಾಪ ಬಂತು, ತ್ರಿಶಂಕುವಿಗೆ. ಆದರೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡವರು. ವಿಶ್ವಸ್ಯ ಮಿತ್ರರು. ಏನೇ ಆಗಲಿ, ಆಪತ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಸಾಕಿದ್ದಾನಲ್ಲಾ, ನನ್ನ ತಪಸ್ಸೆಲ್ಲಾ ನಷ್ಟ ಆಗಿಹೋದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ. ಇವನನ್ನು ಸದೇಹಿಯಾಗಿ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಏರಿಸ್ತೇನೆ ಅಂತ ಹೊರಟರು.

(ಇದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯ ಮತ್ತು ಶೂದ್ರತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಶಂಭೂಕನ ತಂದೆ-ತಾಯಿಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ)

ಛೇ ಛೇ ಯಾಕೆ ಹಾಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡ್ತೀರಿ? ಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಧಾರವೇ ಇಲ್ಲಾ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರು ತಮ್ಮ ತಪಸ್ಸಿನ ಪುಣ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ತ್ರಿಶಂಕುವನ್ನು ಸದೇಹಿಯಾಗಿ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿದರು. ದೇವೇಂದ್ರ ಮೆಟ್ಟಿ ಕೆಳಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿದ್ದಾನೆ. ಆವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯ ಎಲ್ಲಿ ಬಂತು? ಆ ಊರಿನವರು ಒಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ, ಅಂತ ಅರ್ಥ. ಶಾಸ್ತ್ರ ಇಲ್ಲಾ. ಹಾಗಾಗಿ ತ್ರಿಶಂಕು ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತಿರುವಾಗ ವಿಸ್ವಾಮಿತ್ರರು ಕನಿಕರದಿಂದ ಅಲ್ಲೇ ಇರು ಅಂತ ಹೇಳಿದರು. ಏನಿದರ ಧ್ವನಿ? ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರ ಘನತರವಾದಂತಹ ತಪಸ್ಸಿನ ಪುಣ್ಯವನ್ನು ಕೂಡ ಸೊರೆಗೊಂಡ ನಮ್ಮ ತ್ರಿಶಂಕು. ಅವರ ತಪಸ್ಸು ನಷ್ಟ ಆಯಿತು. ಸ್ವರ್ಗವೂ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ರಾಜನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕಥೆ ಇದ್ದಾಗ ಆವತ್ತೇ ಶಾಸನವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೇ ಯಾರೂ ಸದೇಹಿಯಾಗಿ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಆಸೆಯನ್ನು ಪಡಬಾರದು ಅಂತ. ಇದು ಯಾಕೆ ಎರಡನೇ ಆವೃತ್ತಿ? ನಮ್ಮ ಕುಟುಂಬದ ತ್ರಿಶಂಕು ಯಾಕಾದ ನಿಮ್ಮ ಮಗ? ಆದ್ದರಿಂದ ಹೇಳ್ತೇನೆ - ನಾನು ಅಂಕೆ ಮೀರಿದವನಲ್ಲ. ನಾನು ಶಾಸನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪರಿಷತ್ತು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ವಿಷವರ್ತುಲ ನಿಮ್ಮ ಮಗನಿಂದ ಉಂಟಾಗಿದೆ ಅಂತ ತಿಳಿದು ಇನ್ನು ಮುಂದಿನವರಿಗೂ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿ ತಲೆ ಕತ್ತರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

(ಇದು ಜಾತೀಯತೆಯಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದು ಶಂಭೂಕನ ಹೆತ್ತವರ ಪ್ರಶ್ನೆ)

ಛೇ, ಛೇ, ನನ್ನಲ್ಲಿ ಜಾತೀಯತೆಯೋ! ಎಷ್ಟುಂಟು?

ಆಲೋಚಿಸಿ, ಗುಹ ಯಾರು? ಹೇಗೆ ನಾನು ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಭಾವೈಕ್ಯದಿಂದ ವರ್ತಿಸಿದ್ದೇನೆ, ಅಂತ ನನ್ನ ಗತಕಾಲದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಶೋಧನೆ ಮಾಡಿದರೆ ಗೊತ್ತಾದೀತು.[17]

ಈ ಮೇಲಿನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ತ್ರೇತಾಯುಗದ ರಾಮನ ಸವಾಲಿಗಿಂತ ೨೦ ನೇ ಶತಮಾನದ ರಾಮನ ಸವಾಲೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ವಿಷಯ ಜಾತೀಯತೆ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯ, ಶೂದ್ರತ್ವ ಮತ್ತು ದಂಡನೆಗಳಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ 'ಉತ್ತರಕಾಂಡ'ದಲ್ಲಿ ೭೨ನೇ ಸರ್ಗದಿಂದ ೨೬ನೇ ಸರ್ಗದವರೆಗೆ) ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಯಾವತ್ತೂ ಚರ್ಚೆಗಳು ಇಲ್ಲ.[18] ಕೇವಲ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪುತ್ರನೋರ್ವನ ಮರಣ, ನಾರದನಿಂದ ಅದರ ಕಾರಣ ವಿವರಣೆ, ರಾಮನಿದ ಶಂಭೂಕನ ವಧೆ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪುತ್ರನ ಮರುಜನ್ಮ-ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳಷ್ಟೆ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿಯ ರಾಮನನ್ನು ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ರಾಮ ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಈ ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಿದ ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆಯ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಅಲ್ಲಿಗೆ ನಿಲ್ಲುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ತ್ರೇತಾಯುಗದ ರಾಮನು ಎಂದರೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥಾನಾಯಕನಾದ

ರಾಮು) ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಕಾಲಿರಿಸಿದ. ಹೀಗೆ ಕೃತಿಯಿಂದಾಗಿ ಸಂಕಥನಗಳು ಕಾಲೀಕವಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ 'ಕಾಲಾತೀತ'ವೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ 'ಕಾಲಾತೀತ'ವಾಗುವುದೆಂದರೆ ಅದು ಅಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಮಾತ್ರರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಗುವ ಪರಿವರ್ತನೆ (ಇದನ್ನೆ ಸಸೂರ್ Synchronic ಎಂದೆನ್ನುವುದು) ಮೂಲಕ ಘಟಿಸುವ, ಸಂಕಥನಗಳು ಸಂಧಿಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಇದನ್ನು ಪರಿಭಾಷಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಿಭಂದದಲ್ಲಿ ಲಿಪೀಕರಿಸಿದ ಮಾದರಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯ ರಾಮನೂ ಕೂಡಾ ತ್ರೇತಾಯುಗದ ರಾಮನಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇಕೆ ನಮಗೀಗ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಪ್ರಣೀತ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಾಮಾಯಣವೂ ಸಹ ತ್ರೇತಾಯುಗದ ರಾಮಾಯಣವಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಇದ್ದರೂ, ಆ ಭಾಷೆ ತ್ರೇತಾಯುಗದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧಮಾಡುವುದಾದರೂ ಅದು ತ್ರೇತಾಯುಗದ ರಾಮಾಯಣವಾಗಲೀ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಕೃತ ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣವಾಗಲೀ ನಮಗೆ ದಕ್ಕುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದನ್ನೋದುವ ವಾಚಕರು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಾರೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ತ್ರೇತಾಯುಗದ ಓದುಗರಿಗೆ ದೊರೆತ ಅರ್ಥವೊಂದಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅದು ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಓದುಗನಿಗೆ ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ - ದಕ್ಕಿದರೂ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಈಗ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಮತ್ತು ವಿವರಿಸಿದ ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಾಗಿ ಓದಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುವಂತಹವುಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಓದಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲವೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಘಟಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಶಂಭೂಕ ವಧೆ'ಯ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುವ, ಪ್ರಚಲಿತ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಯ್ತು.

ಈಗ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯ ಕೆಂದ್ರಬಿಂದುವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯತ್ತ ಬರಬಹುದು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಸತತವಾಗಿ ನಡೆದ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಪಂಥಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಸಂರಚನವಾದದಂತಹ ಪ್ರಖರ ಸಂಕಥನಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಪಂಥಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯಿಂದಾಗಿ ಒಡಮೂಡಿದ ಸಂಕಥನವಲ್ಲ, ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರ ಹಾಗೆಯೇ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಪೂರ್ವಸೂರಿಗಳ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಅದರ ಬೆಂಗಾವಲಿಗಿತ್ತು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡ 'ಕಲಾವಿದರು' ಕೇವಲ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಲ್ಲವರಲ್ಲದೇ, ಪೂರ್ವದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ, ವೇದ, ವಾಙ್ಮಯ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಹರಿಕಥೆ ಮೊದಲಾದ ಹತ್ತು ಹಲವು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರೂ ಆಗಿದ್ದರೂ. ಅಂತಹ

ಬಹುಶ್ರುತತೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಸತತವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ತೊಡಗಿಕೊಂಡಂದಾಗಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಂತಹ ಸಂಕಥನವೊಂದು ಕಣ್ತೆರೆಯಿತು.

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಕಥನಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿವಿಧ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವುದೇನೋ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಲಕ್ಷಣವೆ, ಆದರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ತಿಳಿಯದೆಯೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪಂಡಿತ ಪರಂಪರೆ ನಡೆಸಿದ 'ಭಾನುಮತಿಯ ನೆತ್ತ'ದಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು[19]. ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡ ಬಹುತೇಕ ಮಂದಿಗೆ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಂತಹ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದರ ಪರಿಚಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ತಲೆಎತ್ತಿರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವುದಾದರೂ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದರ ಮೂಲಕ ನಡೆಸುವ ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನವು ಅದರದೆ ಆದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೇನೂ ಪಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೇ ಅಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಇದಕ್ಕೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಚೌಕಟ್ಟೇ ಏಕೆಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಅನುಮಾನ ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಬಹುದು. ಅಷ್ಟೆಲ್ಲ ಪ್ರಸ್ತಾನಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಂಡಿತವಾದರೂ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಅವು ನಮಗೆ 'ದೂರದ ಬೆಟ್ಟ' ಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅಂತಹ ಘಟಾನುಘಟಿ ಮೀಮಾಂಸಕರು-ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಟೀಕುಗಳನ್ನೆ ಬರೆದಂತೆ-ಕಾಳಿದಾಸ ಕವಿಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾದುದರಿಂದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು, ಸಂಕಥನಗಳು ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು, ಅದರ ಅನ್ವಯಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿಯೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಈ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಕಥನವು ಅದರ ಸೈಧ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಗಿಂತಲೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿತು. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಥವಾ ಸಂರಚನವಾದ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೇಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯನ್ನು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದೆ ಹೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂರಚನವಾದದಂತಹ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಅವರು ನೀಡಿದರು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಗೇರಿದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಾಯಿತು. ಇಂದಿಗೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಲುಪಿದ ಉನ್ನತಿಕೆಯನ್ನು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಯಾವ ಸಮರ್ಥ ಬರಹಗಳೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ

ಬರೆಯುವವರು ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲೋ, ಇಲ್ಲವೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಂತಹ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೋ ನೋಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅನ್ವಯಿಕತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳಲೇಬೇಕು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾದಿಗಳ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಯಾಯಿಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಅಂತಹ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಂಕಥನವಲ್ಲ. ಹಾಗಿರುವಾಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅರಿವಿನಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇನಿದೆ? ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಿದ್ಧಾಂತದಂತಹ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದನ್ನು ಅಂತಹ ಕಲೆಗಳ ಸತತವಾದ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿರುವುದೇನೊ ನಿಜವೇ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಇನ್ನಿತರ ಕಲೆಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.ಆ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವನ್ನು ತಿರುಗು-ಮುರುಗು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಲೆಗಳನ್ನು ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಇಂದಿನ ಸವಾಲಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಶಕ್ತವಾದಂತಹ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಬೇಕಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇದು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮುಖ್ಯ-ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದಲೂ ಕಲೆಯನ್ನಾಗಲೀ, ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ, ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬ ಸಂಕಥನವನ್ನು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂರಚನಾವಾದಗಳಂತಹ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಹೊಲಿಸಬಾರದು. ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೇ ಅದನ್ನು ಗಮಕ, ಕಾವ್ಯವಾಚನ ಹರಿಕಥೆ, ಗಮಕ ರೂಪಕ ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯಾನುಸಂಧಾನಗಳ - ಅಂದರೆ ಕನ್ನಡದ 'ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತ ಮತಿ'ಯ - ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಂರಚನವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು - ಈಗಾಗಲೇ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿರ ೩ ನೆಲೆಗಳು - ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಕಥನಗಳ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮದೆ ಆದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕನ್ನಡದ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಕಂಥನವೊಂದು ತಲೆ ಎತ್ತಿ ನಿಂತಿರುವುದನ್ನು ಯಥಾಮತಿಯಾ ನಿರೂಪಿಸಿದಾಯಿತು. ಈ 'ಸಂಕಥನ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸಬಹುದು;

ನವ್ಯೋತ್ತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕಥನವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯಿದೆ. ಸಂರಚನವಾದಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಂರಚನೊತ್ತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವನ್ನು ಸಂಕೇತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಕೋಡ್‌ಗಳು (Code) ಹಾಗೂ ಸಂಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಕಥನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನವೂ (Social Phehomena) ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ (Semiotically) ಕೊಡ್ ಮತ್ತು ನಿಯಮಾವಳಿಗಳಿಂದಲೇ ರೂಪಿತಗೊಂಡಿರುವುದಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದಲೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಸೂಚನೆ (Significnation) ಮತ್ತು ಸೂಚಿಸುವಿಕೆಯ (Significing) ಮೂಲಕ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗ ಭಾಷಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಮುಂದುವರಿದು ಅವರುಗಳು ಅರ್ಥವನ್ನು ಸುಮ್ಮನೇ ಕೊಡುವುದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ವೇದಿಕೆಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಥನಗಳು ಅವುಗಳ (ಎಂದರೆ ಸಂಕಥನಗಳ) ಸಾಮುಗ್ರಿ (Material) ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಅವಧಾರಣೆಯನ್ನಿಯುತ್ತವೆ. ಫುಕೋ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಕಥನವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಕಥನಗಳ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಆಸ್ತಿ ಭಾರಗಳು; ಜನಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಮತ್ತು ಅವರು ಮಾತಾಡುವ ನೆಲೆಗಟ್ಟುಗಳು; ಇವುಗಳು ನೀಡುವ-ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧಗಳು - ಇವುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಂಕಥನವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಅವುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಮುದಾಯಗಳು ಯಜಮಾನಿಕೆ (hegemony) ಅರ್ಥೋತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಗಳಿಗಾಗಿ (Ideology) ಹೆಣಗಾಡುವ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೇಯಲ್ಲಿ ಸಂಕಥನವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮನಸ್ಸು, ಸಮಾಜ, ಮತ್ತು ದೈನಂದಿನ ಬದುಕನ್ನು ಕೆಂದ್ರೀಕರಿಸುವ ಭಾಷೆ, ಸಂಕೇತಗಳು, ಪ್ರತಿಮೆಗಳು, ಕೋಡ್‌ಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತವೆ.[20]

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸಹ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕಥನವೆಂದು ಸಂಭವಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪಾರಂಪರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹೊಂದಿದ ಕಾವ್ಯಾಸಕ್ತರು ರೂಪಿಸಿದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೆಂಬ ಈ ಸಂಕಥನವು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಹುಮುಖೀ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಅನೇಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಾಗಿಯೂ, ಅದರ ನಾಡಿಮಿಡಿತದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವಾಗಿಯೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿಯೂ ಅದು ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದೆ, ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ-೧೨

ಸಮಾರೋಪ

ಸಮಾರೋಪ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಿಲುವೇ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ. ಬರವಣಿಗೆಯು ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಮುಗಿತಾಯ ಹೇಳಲಾರದು ಎಂಬುದು ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಈ ನಿಬಂಧ ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬಂದಿದೆ ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ-ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಆದರೆ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಕೆಲವು 'ಯತಿ' ಗಳಿರುತ್ತವೆ. (ಯತಿಯೆಂಬುದುಸಿರ್ದಾಣಂ' ಎಂದು ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಮತ) ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಿಬಂಧದ 'ಉಸಿರ್ದಾಣ' ದಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸಮಾರೋಪವನ್ನು ಇದೀಗ ಮಾಡಬಹುದು;

ನಿಬಂಧದ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸಿದಂತೆ ನಿಗಮನ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಿಬಂಧದ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಾನುಸಾರ ಬೆಳೆಸಿದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿಂದ 'ಕನ್ನಡ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಕಥನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ' ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಬರಲಾಗಿದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡಿಲ್ಲದಂತೆ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರಲಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಈಗಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ತತ್ಕಾಲೀನಗೊಳಿಸುವುದು ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೂ ನಿಬಂಧದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರೈಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ವಿನಮ್ರವಾಗಿ ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

ಅಧ್ಯಾಯ ೨ :

1. ಈ ಲೇಖನ 1930 ರಲ್ಲಿ "ರಾಷ್ಟ್ರಬಂಧು" ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ "ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ" ದಲ್ಲಿಯ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

2. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಇದ್ದಂತೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಸಭಾಭವನ; ಅದು ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆವೃತ್ತವಾಗಿರಬೇಕು.

3. ಶ್ರೋತೃವೃಂದಕ್ಕೆ ಕಥೆಯು ಸುಖವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಭಾಗವತನು ಆ ಭಾಗವನ್ನು ಸರಸವಾಗಿ ಹಾಡುವುದು ; ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ವಿವರಣೆ ನೀಡಬಾರದು.

4. ಎಲ್ಲಿ ಅಂಗಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಮಾಡಬಾರದು. ಮರಣ ಹೊಂದುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾನು "ಸತ್ತೆ" ಎಂದು ಹೇಳುವುದಿದೆಯೇ?

5. ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾತ್ರಿ ಕಾಲವೇ ಯೋಗ್ಯವೆಂಬ ನಿಲುವು.

6. ಮರಕ್ಕೆ ಬೇರು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ.

7. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾದ ವಾಗ್ಧೋರಣೆ, ವಿಷಯ, ಮರ್ಯಾದೆಗಳನ್ನು ಮೀರದಿರುವುದು.

8. ಯಾವ ಕಾಲದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದೆಂಬ ಜ್ಞಾನ. ಸುಧನ್ವನ ಹೆಂಡತಿಯು ಇಂದಿನ ವಿಲಾಸಿನಿಯರಂತೆ "ಕಾಮಿನಿಯು ಹೇರಾಯಿಲನ್ನು ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಓರೆ ಬೈತಲೆಯನ್ನು ತಿದ್ದುತ", ಬರುವಂತೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದಲ್ಲ.

9. ದೇರಾಜೆ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧರು.

10. ದೇಶ, ಕಾಲ, ಪಾತ್ರ, ಪ್ರಸಂಗಾದಿಗಳಿಗೂ, ಮೂಲ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೂ ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ, ಮೂಲ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೂ ಬಾಧಕವಾಗದ ಹಾಗೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು.

11. ವಾದ, ವಾದದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಪ್ರತಿವಾದ, ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಸಂದೇಹ, ಪರಿಹಾರ, ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿ ಇಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಪೂರೈಸಬೇಕು.

12. ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳಲು ತೊಡಗಲೇಬಾರದು.

13. ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕವಾದ ಮಾತು. ಅದು ಯಥಾಯೋಗ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು.

14. ಪದ್ಯದ ಭಾವರಸಗಳನ್ನು "ಗಾನ ಮುಖದಿಂದೀಚೆ" ಗೆ ಯಥಾ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿ ವಿಕಸಿಸುವುದು.

15. ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು.

16. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಅರಿತುಕೊಂಡು, ತನ್ನ ಅರ್ಹತೆಯಿಂದ ಆ ಸೊಗಸು ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಸತನ, ಹೊಸಭಾವ, ಹೊಸ ವೈಖರಿಗಳ ಮೂಲಕ ಚಿರವಿನೂತನವಾಗಿರುವಂತೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು.

17. ಈ ಲೇಖನ 1976 ರಲ್ಲಿ "ಮಂಗಳಾವಲೋಕನ" ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಮತ್ತೆ "ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ "(1990) ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ "1976" ರ ಆ ಪ್ರಕಟಣೆಯನ್ನೇ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

18. ಈ ಲೇಖನ ಮೊದಲು "ಸಮಗ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ"ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪವನ್ನು ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ "ಜಾಗರ" (1984) ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.

19. "ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ" ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ.

20. ಅಲ್ಲೇ.

21. "ರಂಗವೈಖರಿ" ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ.

22. ಅಲ್ಲೇ.

23. ಅಲ್ಲೇ.

24. ಅಲ್ಲೇ.

25. "ಗಾನಕೋಗಿಲೆ" ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ. ಇದು ದಿ. ದಾಮೋದರ ಮಂಡಚ್ಚರ ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ವರ್ಷ ನಮೂದಾಗಿಲ್ಲ. ದಾಮೋದರ ಮಂಡಚ್ಚರು 1985 ರಲ್ಲಿ ತೀರಿಕೊಂಡರು. ಆ ವರ್ಷವೇ ಇದರ ಪ್ರಕಟಣೆಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

26. ಅಲ್ಲೇ.

27. ಅಲ್ಲೇ.

28. "ಮಂದಾರ"ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ.

29. ಅಲ್ಲೇ.

30. "ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ" ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ.

31. ಅಲ್ಲೇ.

32. ಅಲ್ಲೇ.

33. ಅಲ್ಲೇ.

34. ಅಲ್ಲೇ.

35. "ಯಕ್ಷಗಾನ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ (1993) ಎಂಬ ಅವರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಲೇಖನ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಪಡಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ "ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ" ದ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

36. "ಬಣ್ಣ"ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ.

37. ಅಲ್ಲೇ

38. ಅಲ್ಲೇ

39. "ಯಕ್ಷಗಾನ ಚಿಂತನ" (1990) ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ.

40. "Perspectives on Dakshina Kannada and Kodagu" ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೩ :

1. ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ವಿಷ್ಣುಭಟ್ ಅವರ **ಯಕ್ಷಗಾನ ರಸಜೀವನ** ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯು ಕೂಡ ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿ.

2. ನೋಡಿ : ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಶೇಣಿ, **ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ನಾನು.** (ಪುಟ ೨೮-೨೯)

3. ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ.** ಪುಟ ೬೭.

4. ನೋಡಿ : ಮುಳಿ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್, **ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ.** ಪುಟ ೯೪-೯೫.

5. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪುಟ ೩೬

6. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪುಟ ೩೭.

7. ನೋಡಿ : ಕಿಞ್ಞಣ್ಣರೈ ಕೈಯಾರ, **ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾ ತಪಸ್ವಿ.** ಪುಟ ೧೬.

8. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪುಟ ಅದೇ.

9. ನೋಡಿ : ಕಿರೀಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ವಿಷ್ಣುಭಟ್. **ಯಕ್ಷರಸ ಜೀವನ.** ಪುಟ. ೧೯-೨೦.

10. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪುಟ. ೩೨-೩೩.

11. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪುಟ. ೩೪-೩೫.

12. ನೋಡಿ : ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ ಶೇಣಿ, **ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ನಾನು.** ಪುಟ. ೬೪.

13. ನೋಡಿ : ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್, **ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ.** ಪುಟ ೧೪.

14. ನೋಡಿ : ಸದಾಶಿವ ಕಲ್ಕೂರ ಕೂರಾಡಿ, **ಆಶುವೈಭವ.** ಪುಟ ೪೧.

ಅಧ್ಯಾಯ ೪ :

1. ನೋಡಿ : ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ, ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಗಮಕ ಮತ್ತು ಗಮಕಿಗಳು' ['ಗಮಕ ಕಲೆ'], ಪು. ೩೯.

2. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪು. ೪೦.

3. ನೋಡಿ : ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್. 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ನಾನು'. ಪು. ೩೪.

4. ನೋಡಿ : ಪಾಲ್ ಜಾಧವ್, ನೂತನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗ ಪೀಠಿಕೆ. ಪುಟ. ೪೦-೪೨.

5. ನೋಡಿ : ಜೋಳದರಾಶಿ ದೊಡ್ಡನ ಗೌಡ 'ಗಮಕ'.(ಗಮಕ ಕಲೆ), ಪು. ೨೪-೨೫.

6. ನೋಡಿ : ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ ರಾ., ಗಮಕ ಕಲೆ. ('ಗಮಕ ಕಲೆ') ಪು.೬.

7. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪು ೭.

8. ನೋಡಿ : ನೀಲತ್ತಹಳ್ಳಿ ಕಸ್ತೂರಿ, ಗಮಕ ರೂಪಕ('ಗಮಕ ಕಲೆ'), ಪು. ೧೩೪-೧೪೦.

9. ನೋಡಿ : ಅನಂತಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ ರಾ, ಕರ್ನಾಟಕ 'ಟಂಕಾರ' ಟೀಕೆ (ಗಮಕ ಕಲೆ) ಪು. ೩೦-೩೫.

10. ನೋಡಿ : 'ಗಮಕ ಕಲೆ', ಪು. ೭೩.

11. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಾದೆಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣುಭಟ್ ಅವರ ಲೇಖನ ಉಪಯುಕ್ತವಾದುದು. ನೋಡಿ : ಸದಾಶಿವ ಕಲ್ಕೂರ, ಆಶುವೈಭವ.[ಪಾದೆಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣುಭಟ್, ಕಾವ್ಯವಾಚನ, ಪ್ರವಚನ, ಹರಿಕಥೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ] ಪು.೧೮೪.

ಅಧ್ಯಾಯ ೫ :

1. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ 'ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗ'. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದ ಉತ್ತರ ಕಾಂಡದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕುಶಲವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆಖ್ಯಾನ ಮಾತ್ರ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. 'ಪಂಚವಟಿ-ವಾಲಿಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಶೂರ್ಪನಖಿ ಮಾನಭಂಗ, ಸೀತಾಪಹಾರ, ಜಟಾಯು ಮೋಕ್ಷ, ಖರಾಸುರವಧೆ, ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಗಳಿವೆ.

2. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಂಪನ ಈ ವಚನವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು:
ಅದೆಂತೆನೆ-ಸಮುನ್ಮೀಷ ದ್ವಿವಿಧ ರತ್ನಮಾಲಾ ಪ್ರಭಾಭಿದಾರುಣ ಜಲಪ್ಲಾವಿಳ ವಿಳೋಳವೀಚೀ ರಯ ಪ್ರದಾರಿತ ಕುಳಾಚಲೋದಧಿ ಪರೀತಮಾಗಿರ್ದ ಜಂಬೂದ್ವೀಪದೊಳಗುಂಟು ನಾಡು ಕುರುಜಾಂಗಣ ನಾಮದಿಂ ಅಂತಾ ಕುರುಜಾಂಗಣ ವಿಷಯದೋಳ್-ಇದು ವಚನ. ಇದನ್ನು ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗಿ ಬರೆದರೆ ಪೃಥ್ವಿ ಹೆಸರಿನ ವೃತ್ತವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೀಗೆ-

ಅದೆಂತೆನೆ ಸಮುನ್ಮೀಷ ದ್ವಿವಿಧ ರತ್ನಮಾಲಾ ಪ್ರಭಾ
ಭಿದಾರುಣ ಜಲಪ್ಲಾವಿಳ ವಿಳೋಳವೀಚೀ ರಯ
ಪ್ರದಾರಿತ ಕುಳಾಚಲೋದಧಿ ಪರೀತಮಾಗಿರ್ದ ಜಂ
ಬುದೀವಿಯೊಳಗುಂಟು ನಾಡು ಕುರುಜಾಂಗಣಂ ನಾಮದಿಂ.

ನೋಡಿ: ಬೆಳ್ಳಾವೆ ವೆಂಕಟ ನಾರಾಯಣಪ್ಪ, ಪಂಪಭಾರತಂ ಎಂಬ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ ಪುಟ ೧೦

ಇದಲ್ಲದೆ ಪಂಪನ ಅನೇಕ ವಚನಗಳು ಕಂದದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಇವೆ. ಈಗ ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ತರ್ಕಿಸುವುದಾದರೆ ಎಲ್ಲ ಛಂದೋಬದ್ಧ ರಚನೆಗಳನ್ನು ವಚನಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಬರೆಯಬಹುದು. ಬಹುಶಃ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣವೇ ಚಂಪೂ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ.

3. ನೋಡಿ : ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ., 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ' ಪು. ೪.

4. ಗದ್ಯವನ್ನು ಗಮಕಿಗಳು ವಾಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನೋಡಿ : ಗಮಕ ಕಲೆ ಪು.೬೮-೭೩.

5. ಇಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಯು ಹರಿಹರನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಂಪ, ರನ್ನಾದಿಗಳ ಚಂಪೂಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಹರಿಹರನ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ (ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಆತನ ಪುರಾತನ ರಗಳೆಗಳಲ್ಲಿ) ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಛಂದೋ ಬಂಧಗಳನ್ನು ವಚನಗಳ (ಗದ್ಯದ) ಜತೆಜತೆಯಾಗಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹರಿಹರನ 'ಮಹಾದೇವಿಯಕ್ಕನ ರಗಳೆ' ಯಂತಹ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ೧ನೇ ಸ್ಥಲ ಮೊದಲೆರಡು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿದೆ. ೨ನೇ ಸ್ಥಲ ಗದ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. ೩ನೇ ಸ್ಥಲ ಮತ್ತೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಉಳಿದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಲಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇದು ಪ್ರಾಚೀನ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೇ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ನೋಡಿ: ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್. (ಸಂ) 'ನೂತನ ಪುರಾತನ ರಗಳೆಗಳು'. ಪು. ೨೨-೯೭

6. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಸ್ಥಳಗಳ ಹೆಸರು' ಕವನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

೩	೪	೩	೩	೪	೩
ನಮ್ಮ	ಸೀಮೆಯ	ಕೆಲವು	ಊರ	ಹೆಸರಿನ	ಅರ್ಥ
೨	೬	೨	೩	೪	೩
ಬಹು	ರಮ್ಯವಾಗಿ	ಬಹು	ಭಾವ	ಗರ್ಭಿತವಾಗಿ	
೫	೫	೨	೩	೫	
ರಸಪುಷ್ಟವಾಗಿಹವು ಇವ ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಲು					
೩	೪	೩	೩	೬ + ೧	
ನಮ್ಮ ಜನಗಳ ಮನಸು ಎಷ್ಟು ಎಳಸಾದುದು.					

ಇದು ನಮ್ಮ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಲಕ್ಷಣವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಷ್ಟೆ : ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಆದ್ಯಂತ್ಯ ಪ್ರಾಸಗಳಿಂದಾಗಿ ದ್ವಿಪದಿಗಳಾಗಿ ಪಾದಗಳು ಒಡೆಯುತ್ತವೆ. ಮೇಲಿನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸವಿಲ್ಲದರಿಂದ ಆ ರೀತಿಯಾಗಿ ದ್ವಿಪದಿಗಳಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಲ್ಲ. ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ೪ ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣ ಕಂಡು ಬರುವುದಾದರೆ ನಮ್ಮ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನಿಯಮಿತವಾಗಿ ೪ ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಕೇವಲ ರಗಳೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಮಾತ್ರಾ ಛಂದಸ್ಸು, ಅಂಶ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಕೂಡಾ ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀ, 'ಕನ್ನಡ ಛಂದಃ ಸ್ವರೂಪ'. ಪು. ೫೮೫-೫೯೭.

7. ಇದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ ಶ್ರೀ ತಿಪ್ಪಣ್ಣಾರ್ಯ ಕವಿಶೇಖರ ವಿರಚಿತ ಶ್ರೀ ಹನುಮದ್ ವಿಲಾಸ ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ರೂಪಗಳೂ ಇವೆ. ನೋಡಿ: ರಾಮರಾವ್ ಎಂ., 'ಶ್ರೀ ಹನುಮದ್ವಿಲಾಸ'.

8. ವಿಪುಳ ಯಶೋವಿತಾನ ಗುಣಮಿಲ್ಲದನಂ ಪ್ರಭು ಮಾಡಿ ಪೂರ್ವ ಭೂ।ಮಿಪರ ಪದಂಗಳಂ ಪುಗಿಸಿ ಪೋಲಿಪೊಡೀತನುದಾತ್ತ ಪೂರ್ವ ಭೂ।ಮಿಪರುಮನೊಳ್ಪಿನೊಳ್ ತಗುಳೆವಂದೊಡೆಯೀ ಕಥೆಯೊಳ್ ತಗುಳ್ಚಿ ಪೋ।ಲಿಪೊಡೆನಗಳ್ತಿಯಾದುದು ಗುಣಾರ್ಣವ ಭೂಭುಜನಂ ಕಿರೀಟಿಯೊಳ್॥೧೪॥

'ನೋಡಿ : ಬೆಳ್ಳಾವೆ ವೆಂಕಟನಾರಾಯಣಪ್ಪ, **ಪಂಪ ಭಾರತಂ ಎಂಬ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ** ಪ್ರಥಮಾಶ್ವಾಸಂ, ಪು. ೩.

9. *ಮೊದಲೊಳ್ ಬದ್ಧವಿರೋಧದಿಂ ನೆಗಳ್ದ ಕುಂತೀಪುತ್ರರೊಳ್ ಭೀಮನಂ*
ಕದ ಗಾಂಧಾರಿಯ ಪುತ್ರರೊಳ್ ಮೊದಲಿಗಂ ದುರ್ಯೋಧನಂ ಧರ್ಮಯು
ದ್ಧದೊಳಂತಾತನಿಕ್ಕಿ ಕೊಂದನದರಿಂ ಭೀಮ ಜಯೋದ್ದಾಮನೆಂ
ಬುದನೆಂಬಂತಿದು ವಸ್ತುಯುದ್ಧಮೆನಿಸಲ್ ಪೇಳ್ವೆಂ ಗದಾಯುದ್ಧಮಂ //೩೩//

ನೋಡಿ :ಸುಬ್ರಾಯಭಟ್, ಪಿ. **ಗದಾಯುದ್ಧ ದರ್ಪಣಂ.** ಪ್ರಥಮಾಶ್ವಾಸಂ., ಪು. ೨೪.

10. *ಪ್ರಾಯದ ಪೆಂಪೆ ಪೆಂಪಮಗೆ ಮೀರಿದರಂ ತವೆ ಕೊಂದ ಪೆಂಪು ಕ*
ಟ್ಟಾಯದ ಪೆಂಪು ಶಕ್ರನೊಡನೇರಿದ ಪೆಂಪಿವು ಪೆಂಪುವೆತ್ತು ನಿ

ಟ್ಬಾಯುಗಳಾಗಿ ನಿನ್ನೊಳಮರ್ದಿರ್ದುವು ನೀಂ ತಲೆವೀಸದುರ್ವರಾ
ಶ್ರೀಯನಿದಾಗದೆನ್ನದೊಳಕೊಳ್ ಪರಮೋತ್ಸವದಿಂ ಗುಣಾರ್ಣವಾ ॥೧೭॥

'ನೋಡಿ : ಬೆಳ್ಳಾವೆ ವೆಂಕಟನಾರಾಯಣಪ್ಪ, **ಪಂಪಭಾರತಂ ಎಂಬ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ.** ಚತುರ್ದಶಾಶ್ವಾಸಂ, ಪು. ೩೯೫.

11. ಇನಿತೊಂದುಗ್ರಸಮಗ್ರ ಭಾರತ ಮಹಾಭಾರಾವತಾರಂ ಮುಕುಂ
ದ ನಿಜಾನುಗ್ರಹದಿಂದ ಮಾಯ್ತು ಕಿರಿಯಂ ಪಾರ್ಥಂ ಮಹೀಮೋಹಮಿ
ಲ್ಲೆನಗೀತಂ ಕುರುಯುದ್ಧಲಬ್ಧ ಜಯನೀ ಭೀಮಂಗೆ ನೀಂ ಪಟ್ಟಬಂ
ಧನಮಂ ಮಾಳ್ಪುದದರ್ಕೆ ಹಸ್ತಿನಾಪುರ ಪ್ರಸ್ಥಾನಮಂ ಮಾಡುವಂ ॥೨೩॥

'ನೋಡಿ : ಸುಬ್ರಾಯಭಟ್, ಪಿ., **ಗದಾಯುದ್ಧ ದರ್ಪಣಂ.** ದಶಮಾಶ್ವಾಸಂ, ಪು. ೩೮೩.

12. ನೋಡಿ : 'ಜವರೇ ಗೌಡ ಮತ್ತಿತರರು (ಸಂ) 'ಜನಪ್ರಿಯ ಕನಕ ಸಂಪುಟ'. ಪು. ೩೪.

13. ನೋಡಿ : ವೀರಣ್ಣ ರಾಜೂರ, **ಶಿವಶರಣೆಯರ ವಚನಗಳು** ಪು.೪.

14. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪು. ೧೦೯.

15. ನೋಡಿ :ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಅದೇ.

16. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ ಎನ್ನುವ ಕಥಾಭಾಗವು ಸುಂದರ ಕಾಂಡದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘಟನೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಚೂಡಾಮಣಿ' ಪ್ರಸಂಗವೂ ಸಹ. ರಾಮಾಯಣದ ಅದೇ ಕಾಂಡದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ಪ್ರಸಂಗವು ಅಂಗದ ಸಂಧಾನಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲನೆಯ ಘಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ.

17. ದೇಪರಾಜನ 'ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ' ಕೃತಿಯ ಆಕರಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದರ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಸಂಪಾದಕರು ಹೇಳುವಂತೆ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳ ಛಾಯೆ ಇದೆ. ನೋಡಿ : ಸಣ್ಣಯ್ಯ ಬಿ.ಎಸ್., **ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ.** ಪು. XLV.

18. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ, ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಕರ್ಣಾಟಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ ಇವುಗಳ ಸಂಪಾದನೆಯನ್ನು ಅನೇಕ ಪಾಠಾಂತರಗಳಿಂದ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಲಿಪಿಕಾರರದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೬ :

1. ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ**, ಪು. ೨-೩.

2. *ಕರೆಸಿದನು ಮಯನೆಂಟು ಸಾವಿರ ಸರಿಗರಕ್ಕಸ ಕಿಂಕರರು ನಿಜ / ಶಿರದೊಳಾಂತರು ತಂದರಿಂದ್ರ ಪ್ರಸ್ಥಪುರವರಕೆ// ಅರಸನಿದಿರೊಳು ಮಂಟಪವ ತಂ / ದಿರಿಸಿದನು ಭೀಮಂಗೆ ಭಾರಿಯ / ವರಗದಾ ದಂಡವನು ಕಾಣಿಕೆಗೊಟ್ಟು ಪೊಡವಂಟ //೧//* ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪು. ೩-೪.

   ಇಲ್ಲಿ ಅರಸ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡನದನಾದರಿಸಿದನು ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತಕಥಾಮಂಜರಿ**, ಪು. ೧೫, ಪು. ೨೪) ಎಂಬುದರ ಬದಲಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅರಸ ನಿದಿರೊಳು ಮಂಟಪ ತಂ/ ದಿರಿಸಿದನು ಎಂಬುದನ್ನು ಬದಲಾವಣೆಯೆನ್ನದೆ, ಪಾಠಾಂತರವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ.

3. ನೋಡಿ :ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪು. ೪.

4. ನೋಡಿ :**ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ** ಪು. ೧೭, ಪು. ೭೪.

5. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ನಾರದ ನೀತಿಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. (ಪು. ೭೫-೭೯) ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ, ಧರ್ಮರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಶಂಸೆ, ಪಾಂಡು ಮಹಾರಾಜನು ಸ್ವರ್ಗದ ಸಿರಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದರ ವಿವರ, ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರಕ್ಕೆ ಸೂಚನೆ, ಧರ್ಮರಾಯನ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಗಳ ವಿವರಗಳಷ್ಟೇ ಇವೆ; ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ** ಪು. ೪-೫

6. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪು. ೭.

7. ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ**. ಪ. ೧೦-೧೩, ಪು.೮೦.

8. ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ** ಪು. ೭.

9. ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ** ಪ. ೧೫-೧೮, ಪು. ೮೧.

10. ಕೃಷ್ಣನ ತಾತ್ಸಾರದ ನುಡಿಗೆ ಭೀಮಾರ್ಜುನರು ಮುನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಘಟನೆಗಳು ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿವೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯು ನುಡಿಗಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸಂಗ್ರಾಹ್ಯ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಮೂಲವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತಕಥಾಮಂಜರಿ** ಪು. ೨೫-೩೦, ಪು. ೮೧-೮೨; **ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ** ೧-೬, ಪು.೮.

11. ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತಕಥಾಮಂಜ.** ಪ. ೩೨. ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಪು. ೮೨.

12. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪು. ೮೨-೮೩.

13. ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ.** ಪ. ೧, ಪು. ೮-೯.

14. ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತಕಥಾಮಂಜರಿ.** ಪ. ೫೦, ಪು. ೮೩.

15. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಕಥಾನುಸರವಾಗಿ ಧರ್ಮರಾಯನು ಭೀಮಾರ್ಜುನರನ್ನು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುವುದು, ಬೀಳ್ಕೊಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ನಿರೂಪಗಳಿವೆ. ಈ ಎರಡು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪದಬಂಧ ಮತ್ತು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿವೆ.

16. ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ** ಪು. ೬೩, ಪು.೮೪.

17. *ಆರಿವರು ದೇವತ್ರಯವೊ ಜಂ*
ಭಾರಿ ಯಮಮಾರುತರೊ ರವಿರಜ
ನೀರಮಣ ಪಾವಕರೊ ಕಪಟ ಸ್ನಾತಕ ವ್ರತದ ॥
ಧಾರುಣೀಶ್ವರರೊಳಗೆ ದಿಟ್ಟರ
ದಾರು ತನ್ನೊಳು ತೊಡಕಿ ನಿಲ್ಲುವ ವಿ
ಕಾರಿಗಳ ನಾ ಕಾಣೆನೆಂದನು ತನ್ನ ಮನದೊಳಗೆ ॥ ೬೫ ॥

ಈಗ ಮಿಡುಕುಳ್ಳವರು ಮಹಿಯೊಳು
ನಾಗಪ್ರರದರಸುಗಳು ನಮ್ಮವ
ರಾಗಿಹರು ಪಾಂಡುವಿನ ಮಕ್ಕಳು ಮೀರಿ ಖಳರಲ್ಲ ॥

ಸಾಗರೋಪಾಂತ್ಯದ ನರೇಂದ್ರರು
ಭೋಗಿಸಿದ ಮುತ್ತುಗಳು ಭಾವಿಸ
ಲೀ ಗಯಾಳರ ಗರ್ವವೇನು ನಿಮಿತ್ತವಾಯ್ತೆಂದ ॥ ೬೬॥

ಯಾದವರು ಹಿಂದೆಮ್ಮೊಡನೆ ಹಗೆ
ಯಾದವರು ಬಳಿಕವರೊಳಗೆ ತುರು
ಗಾದವನ ಕರುಣಾದವನ ಮಾಧವನ ಮಾತೇನು॥

ಮೇದಿನಿಯ ಮಂಡಳಿಕ ಮನ್ನೆಯರಾದವರು ನಮ್ಮೊಡನೆ ಸೆಣಸುವ
ರಾದೊಡಿದು ದುಷ್ಕಾಲವಶವಿದು ಚಿತ್ರವಾಯ್ತೆಂದ ॥೬೭॥

ಇಲ್ಲಿ ಕಥಾನುಸರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲದ ಪ್ರಭಾವವಿರುವುದಾದರೂ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪದಬಂಧವೆನ್ನುವಂತೆಯೇ ಇದೆ. ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ** ಪ. ೬೫-೬೭ ಪು. ೮೪.

18. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಕಾಲವಿದು. ಕಪಟ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಅಪರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ, ಅಪರದ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿರುವುದು ಮಾಗಧನ ಕೌತುಕಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭವು ಗುದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪಟ್ಪದಿಯಿಂದ ಪಟ್ಪದಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಯಥಾವತ್ತಾದ ನಡೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಪದಬಂಧ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮ್ಯತೆಯಿದೆ. 'ನೀನಾ ನೃಪರಿಗೆ ತಮ್ಮನೋ ಮೊಮ್ಮನೊ ? ಸೂನುವೋ ಬಾಂಧವನೋ' ಎಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದ್ದರೆ (ಪು. ೧೧) ಆ ನೃಪಾಲರ ಮಗನೊ ಮೊಮ್ಮನೊ ? ನೀನವರ ಬಾಂಧವನೊ' ಎಂದು **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿದೆ.** ನೋಡಿ: ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪ. ೬೮-೭೪. ಪು. ೮೫.

19. ಇದನ್ನು **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ** ಯ ಪಾಠಾಂತರವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ.೭೫, ಪು.೮೫.

20. ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟ ಕಥಾ ಮಂಜರಿ** ಪ. ೭೭-೮೦, ಪು. ೮೫.

21. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ** ಪ. ೮೧-೮೩, ಪು. ೮೫-೮೬.

22. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭೀಮನು ಮಾಗಧನಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸುವುದು, ಅದಕ್ಕೆ ಮಾಗಧನ ಮರುಪ್ರಶ್ನೆ-ಉತ್ತರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ. ಆಮೇಲೆ ಮಾಗಧನು ಗಂಧಚಂದನದಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸಿ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಭೀಮನನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ.

23. ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ** ಪ. ೯೪, ಪು. ೮೯

24. ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಯುದ್ಧವರ್ಣನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಗಮನ ನೀಡುವುದರಿಂದ, ತಮ್ಮದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಂದು ಮೂಲದ ಪ್ರಭಾವವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅವು ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರಶ್ನೆ-ಉತ್ತರಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ** ಪು. ೧೨-೧೬; **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತಕಥಾಮಂಜರಿ** ಪ. ೯೫-೧೨೯, ಪು. ೮೬-೮೯.

25. *ಪೃಥ್ವೀಶ ಕೀಳಖಿಳ ವಾದ್ಯಘೋಷದಿ ನಡೆದು /ಪಾರ್ಥನುತ್ತರದೆಸೆಯ ನೃಪರ ಜಯಿಸುತ ಬರಲಿ/ ಕಿತ್ತ ಪ್ರಾಗ್ಜ್ಯೋತಿಷಕೆ ಧಾಳಿಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಜೀನಕರ ಬೋಟಕರೆನಿಸುವ // ದೈತ್ಯ ಮಂತ್ರಿಗಳ ಸಂಕುಲವೆರಸಿ ಮೆರೆವ ಭಗ / ದತ್ತನವನಿಯ ನರನ ಪಡೆಯಯ್ದಿ ಮುಸುಕಲೀ / ವೃತ್ತಾಂತವೆಲ್ಲಮಂ ಜೀನ ಬೋಟಕರಯ್ದಿ ನರಕಾತ್ಮಜನೊಳೆಂದರು //* ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ** .ಪು. ೧೨-೧೮.

ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮೂರು ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ೧೬-೧೮, ಪು. ೯೦.

26. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ.೨೧, ಪು. ೯೦.

27. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ.೨೨, ಪು. ಅದೇ.

28. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ.೨೩, ಪು.ಅದೇ.

29. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ಎರಡು ಪಟ್ಟದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಗಿದರೆ (ನೋಡಿ ಪು.೧೯)'ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪು. ೯೧-೯೯.

30. ಇದನ್ನು ಪಾಠಾಂತರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೨೦, ಪು. ೧೦೦.

31. ಇದನ್ನು ಪಾಠಾಂತರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೧೧, ಪು. ೧೦೨.

32. ಇದು 'ತುರಂಗ ಭಾರತ'ದ ಪ್ರಭಾವ. ನೋಡಿ : 'ತುರಂಗ ಭಾರತ'. ಪ.೧-೩೬, ಪು. ೧೬೭-೧೭೨.

33. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಪುರುಷಾಮೃಗದ ವೃತ್ತಾಂತದ ಬಳಿಕ, ಮಯನ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಕೌರವನಿಗೆ ಅಪಮಾನವಾಗುವುದು, ಆಗ ದ್ರೌಪದಿಯು ಅಪಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುವುದು ಮೊದಲಾದ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಗದುಗು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ವಿವರಗಳು ಇದ್ದರೂ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾದುದಾಗಿದೆ. ಸಭಾಪರ್ವದ ೧೧ನೇ ಸಂಧಿಯ ೩೫ನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ 'ಪರಿಭವಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ' ಎಂದಷ್ಟೇ ಕೌರವನ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಪರ್ವದ ೧೨ನೆಯ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ೧-೪೬ರವರೆಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ 'ಕರ್ಣಾಟಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ' ಕಾವ್ಯವು ಇಂತಹ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ರನ್ನನ 'ಸಾಹಸಭೀಮ ವಿಜಯಂ' ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೋಲುವುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ 'ಪಂಪ ಭಾರತ'ಕ್ಕಿಂತ 'ಗದುಗು ಭಾರತ'ದ ನಿರೂಪಣೆ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಪಂಪನು ಕಥಾನಕವನ್ನು ಹಿಂದುಮುಂದಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದುಂಟು. (ಉದಾ. ಸತ್ಯಂತಪ ಮುನಿಯ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ)ಆದರೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹಿಂದು ಮುಂದಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ ಹಿಂದು ಮುಂದಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. (ಈಗಿನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಂತೆ) ಇದಕ್ಕೆ ಕೌರವನ ಮಾನಭಂಗ ಪ್ರಸಂಗ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕೌರವನು ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನಿಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದೊಳಗಡೆ ಅದು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಘಟಿತವಾದುದಾಗಿಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿ ದ್ರೌಪದಿ ಸ್ವಯಂವರದ ವಿವರ ಕೂಡ. ದ್ರೌಪದಿಯ ಸ್ವಯಂವರದ ಘೋಷಣೆ, ಆಮಂತ್ರಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ವಿಪ್ರನೋರ್ವನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕುಮಾರವ್ಯಸನಲ್ಲಿ 'ಘಟಿಸಿದ' ಮತ್ತು 'ವರ್ಣಿಸಿದ' ಎಂಬೆರಡು ನಿರೂಪಣೆಗಳಿವೆ.

34. ಇದನ್ನು ಪಾಠಾಂತರವೆಂದ ಭಾವಿಸಬಹುದು. ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ** ಪ. ೧೧, ಪು. ೧೦೫.

35. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪ. ೧೩-೧೪, ಪು.ಅದೇ.

36. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪ.೧೪-೩೭, ಪು. ೧೦೫-೧೦೭.

37. ಇದನ್ನು ಪಾಠಾಂತರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೩೮, ಪು.೧೦೭.

38. ಇದನ್ನು ಪಾಠಾಂತರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೨೭, ಪು.೧೧೫.

39. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೨೮-೨೯, ಪು. ೧೧೫.

40. ಇದು ಪಾಠಾಂತರವಾಗಿರಬಹುದು. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ.೩೬, ಪು. ೧೧೬.

41. ಇದನ್ನು ಪಾಠಾಂತರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೫೨, ಪು.೧೧೭.

42. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೫೫, ಪು.೧೧೭.

43. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ.೬೮, ಪು.೧೧೦.

44. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೨೬,(ಪೂರ್ವಾರ್ಧ) ಪು.೧೧೮.

45. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೩, ಪು.೧೧೯.

46. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿ, ಮಂಗಳ ಇತ್ಯಾದಿ. ನೋಡಿ : 'ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ', ಪು. ೪೮.

47. ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಪಾಂಡವರ ವಿಜಯ, ಧರ್ಮರಾಯನ ಆಳ್ವಿಕೆ, ಒಡ್ಡೋಲಗ ಮೊದಲಾದ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರಣಗಳಿವೆ. ನೋಡಿ : 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ'. ಪು. ೨.

48. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾರದನು ಧರ್ಮರಾಯನ ದುಃಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಕೇಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶವು ವಿವರವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. (ನೋಡಿ: ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೧೫-೧೬, ಪು. ೮). ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದು

ಚುಟುಕಾಗಿದೆ; ಭೂಪಲಾಲಿಸು ನಿನ್ನೈಶ್ವರ್ಯ ಸಂಪದಕೀಗ । ಲೀ ಪೊಡವಿಯೊಳೆಣೆಗಾಣೆ ।। ತಾಪಿಸಿ ಮೊಗಸಿರಿ ಕಂದಿದಂತಿದೆ ಪೇಳ್ ಹ! ತ್ತಾಪವನೆನ್ನ ಕೂಡರಸ ।। (ನೋಡಿ : 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ', ಪ. ೩, ಪು. ೨.

49. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪ. ೧-೩, ಹಾಗೂ 'ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ' ಪ. ೧೭-೧೯, ಪು. ೧೧-೧೨.

50. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೨೦-೩೦, ಪು.೧೦-೧೩.

51. *ಬಂಧುಹತ್ಯಾದೋಷ ನಿನಗದು । ಪೊಂದದಂದದಿಯಶ್ವಮೇಧವ । ನಿಂದು ರಚಿಸೆನುತದರ ಸಾಂಗೋಪಾಂಗ ವಿಧಿಗಳನು ।। ಚೆಂದದಿಂವಿವರಿಸಲು ಕೇಳುತ । ಲಂದು ಭೂಪತಿ ಮುಖಕೆ ಮನವನು ತಂದು ಬಾಗುತ ಬಿನ್ನವಿಸಿದನು ಬಾದರಾಯಣಗೆ ।।* ನೋಡಿ : 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ'. ಪು.೩.

52. ನೋಡಿ : **ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ.** ಪ. ೩೧, ಪು. ೧೨.

53. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೩೪, (ಉತ್ತರಾರ್ಧ), ಪು. ಅದೇ.

54. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೩೬, ಪು. ೧೪.

55. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೩೨, ಪು. ೧೩.

56. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೩೩, ಪು. ಅದೇ.

57. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೩೪, (ಪೂರ್ವಾರ್ಧ), ಪು. ಅದೇ.

58. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪು. ೧೩-೫೧.

59. ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ.** ಪ.೧-೨, ಪು.೪.

60. *ಅನುಜಗಪ್ಪಣೆ ಕೊಡಲು ಮಾರುತ । ತನಯನತಿ ಸಂತೋಷದಿಂ ಮಣಿ । ಗಣ ವಿಭೂಷಣ ದಿವ್ಯ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕೃತಿಯ ಗೈಯ್ದು ।। ಕನಕ ರಥವೇರುತ್ತ ಸೇವಕ । ಜನಸಹಿತ ಪೊದರಟ್ಟು ಪಾಠಕ । ರನು ಗೊಳಿಸುತಯ್ತರುತ ಪೊಕ್ಕನು ದ್ವಾರಕಾ ಪುರವ ।।* ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪು. ೫.

61. ನೋಡಿ : **ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ,** ಪ.೫೦, ಪು.೮೩.

62. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ.೫೧, ಪು.ಅದೆ.

63. ನೋಡಿ: ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೫೨. ಪು. ೮೪.

64. ನೋಡಿ: ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೫೩-೫೫. ಪು. ಅದೇ.

65. ನೋಡಿ: **ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ**. ಪು. ೬-೭.

66. ನೋಡಿ : **ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ.** ಪ.೯-೧೧, ಪು.೮೭.

67. *ಇತ್ತ ಭೀಮನು ಬಂದು ಧರ್ಮಜ / ನುತ್ತಮಾಂಗದಿ ನಮಿಸಿ ಮುರರಿಪು / ಮತ್ತ ಕಾಶಿನಿಯರ ಸಹಿತ ನೆರಹುತ್ತ ಬಂದುದನು // ಬಿತ್ತರಿಸೆ ಹರುಷದೊಳು ಯಮಸುತ / ಚಿತ್ತ ಹಿಗ್ಗುತ ಮುರಹರನ ಕಾಂ/ ಬರ್ಥಿಯಲಿ ಸಹಜಾತರೊಡನೆ ಸಮಸ್ತ ಬಲಸಹಿತ //* ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ.** ಪು.೮.

68. ನೋಡಿ : **ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ**. ಪ.೨೫-೨೬, ಪು.೯೧.

69. ಪಾಂಡವರು ಕಾಮ್ಯಕ ವನದಲ್ಲಿ ಅರಣ್ಯವಾಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾಲ. ಯಕ್ಷಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ಸಂಕಟಗಳು ಕಳೆದಿರಲು, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಆಗಮನವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಳಿಕ ಮಾರ್ಕಂಡೇಯನು ಧರ್ಮರಾಯನಿಗೆ ಧರ್ಮವ್ಯಾಧನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಈ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಪರಿವಾರದೊಂದಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ಸತ್ಯಭಾಮೆಯು ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು - 'ನಗೆನುಡಿಯ ಸಮ್ಮೇಳ ಖೇಳದಲಿ' ಮಾತಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನೋಡಿ : 'ಕರ್ಣಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ'. ಅರಣ್ಯ ಪರ್ವ, ಪ.೨೧-೨೬, ಪು.೨೧೭.

70. ನೋಡಿ : **ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ** ಪ. ೩೨-೩೩, ಪು. ೯೩.

71. ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ** ಪ. ೧-೫, ಪು.೧೧; **ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ**. ಪ. ೩೭-೩೯, ಪು. ೯೪.

72. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪ. ೪೦, ಪು. ೯೫.

73. *ದರ್ಪದಿಂ ಕುದುರೆಯಂ ಕೊಂಡುಬಹೆನೆಂದು ಕಂದರ್ಪನೊಂದೆಸೆಯೊಳುರವಣಿಸಿದಂ ಕೂಡೆ ನಡೆ। ದರ್ಪರಬಲಕೆ ಸಾಂಬ ಕೃತವರ್ಮನನಿರುದ್ಧ ಪ್ರಮುಖ ಸಾತ್ಯಕಿ ವೀರರು॥ ಸರ್ಪವೈರಿಧ್ವಜನ ರಥವೈದೆ ಕಂಡು ಸೇ। ನರ್ಪಲವ ನಡುಗಿದುದು ಚಿತ್ರದಿಂ ದೈತ್ಯರ ಪೆ। ಸರ್ಪರೆಯದಂತೆ ಮಾಡುವ ಕೃಷ್ಣನಿವನೆಂದು ಅರಿತಾಗಲನುಸಾಲ್ವನು॥*

ಇದನ್ನು ಪಾಠಾಂತರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೫೦, ಪು.೯೭; **ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ.** ಪು. ೧೧-೧೨.

74. ನೋಡಿ : **ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ.** ಪ.೭, ಪು.೧೦೩.

75. ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ.** ಪ.೧-೩, ಪು.೧೬

76. ನೋಡಿ : **ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ.** ಪ.೨, (ಉತ್ತರಾರ್ಧ)-೫, ಪು. ೧೩೯.

77. *ಸತಿಶಿರೋಮಣಿ ಪ್ರಭಾವತಿ ಸೊಬಗಿನಲಿ। ರತಿಯ ಸೋಲಿಪ ರೂಪಿನತಿ ಸೊಬಗಿನಲಿ। ರತುನಾಭರಣಗಳ ದ್ಯುತಿ ಬೆಳಗುತಲಿ। ಪ್ರತಿಮದ ಗಜದಂತೆ ಗತಿಯನಿಡುತಲಿ॥ ಚತುರತೆಯ ನಿರಿಯುಡುಗೆಗಳ ಶೋ। ಭಿತದ ಚೆಲ್ವಿನ ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯ ಫಣೆ ಕಸ್ತೂರಿ ತಿಲಕ ಭ್ರೂ। ಲತೆಯ ಮಾನಿನಿ ಅತಿ ಹುರುಷದಲಿ। ಪತಿಗೆ ಇದಿರಾಗುತಲಿ ಬಂದಳು॥ ೧॥ ಬೆಚ್ಚಿದ ಮೃಗದಂತೆ ಬಲು ಚಪಳೆಗಳ। ವಚ್ಚೋರೆ ಕಣ್ಣಿನ ಓರೆ ನೋಟಗಳ॥ ನಿಚ್ಚಳ ಕದಪು ಸುರದನ ಪಂಕ್ತಿಗಳ॥ ಪೊಚ್ಚಪವಳದಂತೆ ಪೊಳೆವಧರಗಳ॥ ಅಚ್ಚ ಪಂಜರ ದೋಲೆ ಮುತ್ತಿನ॥ ಕುಚ್ಚಿನಾ ಸರ ಮೌಕ್ತಿಕದ ಹೊಸ। ಪಚ್ಚೆಗಪ್ಪಗಳೆಸೆವ ಚಂದ್ರಮ। ನಚ್ಚವಿಯ ಮುಗುಳ್ನಗೆಯ ಮಾನಿನಿ। ಇಚ್ಛಿಸುತ ಪತಿಯೆಡೆಗೆ ಬಂದಳು॥ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಗಂಧಿ ಮೋಹನೆ ಕೀರವಾಣಿ। ಸಲ್ಲಲಿತಾಂಗಿ ಸರೀಸೃಪವೇಣಿ। ಪಲ್ಲವಪಾಣಿ ಪದಕಗಳ ಕಟ್ಟಾಣಿ। ಎಲ್ಲಾಲಂಕೃತೆ ಕಂಬುಕಂಠಿ ಕಲ್ಯಾಣಿ। ಮೆಲ್ಲನಡಿಯಿಡುತುಲ್ಲಸದಿ ಬರ। ಲಲ್ಲಿ ನೂಪುರ ಗೆಜ್ಜೆ ಘಲ್। ಘಲ್ಲೆನಲು ನಿಜವಲ್ಲಭನ ಮನ। ತಲ್ಲಣಿಸಲು ತತ್ಫುಲ್ಲಲೋಚನೆ। ಒಳ್ಳೆ ರೂಪಿನೊಳಾಗ ಬಂದಳು. ॥ ೩॥ ತೋರ ಕುಚಗಳ ಭಾರಕೆ ಬಳಕುತಲಿ। ವೈ। ಯಾರದಿಂದವಳತಿ ನಡೆವ ಭಾರದಲಿ। ವಾರಣಾಧಿಪನಂತೆ ವಲವ ಗತಿಯಲಿ। ಜಾರಿಹ ಮುಡಿಗೆ ಪೂಸರವ ಸೂಸುತಲಿ॥ ಸಾರಿ ಬರಲೀಕ್ಷಿಸುತ ಗಂಧ ಕ। ಸ್ತೂರಿ ಕರ್ದಮ*

ಪೂವುಗಳ ಕ / ರ್ಪೂರ ವೀಳ್ಯವ ಕೊಂಡು ಹರುಷದಿ / ನಾರಿಯಳ ಕಾಣುತ್ತ ಮುದ್ದಿಸಿ / ಧೀರನಹ ಸುಧನ್ವನೆಂದನು // ೪ // ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ**. ಪು. ೨೨.

78. *ಸತಿಗೆ ಷೋಡಸದ ಋತುಸಮಯಮೇಕಾದಶೀ / ವ್ರತಮಲಂಘ್ಯ ಶ್ರಾದ್ಧಮಿನಿತೊಂದು ದಿನಮೆ ಸಂ / ಗತವಾದೊಡೆಂತು ಕರ್ತವ್ಯಮೆನೆ ಪೈತೃಕದ ಶೇಷಾನ್ನಮಾಘ್ರಾಣಿಸೆ// ಕೃತಭೋಜ್ಯಮಾದಪುದು ನಡುವಿರುಳ್ಗಳೆದಾ ವ / ನಿತೆಯನೊಡಗೂಡಬಹುದದರಿಂದ ಧರ್ಮ ಪ / ದ್ಧತಿಯನೀಕ್ಷಿಸಲಿವಳನಿಂದು ಮೀರುವುದು ಮತವಲ್ಲೆಂದವಂ ತಿಳಿದನು //*

79. ನೋಡಿ : **ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ**. ಪು.೨೪-೨೫; **ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ**. ಪ. ೨೬-೨೮, ಪು.೧೪೫.

80. ನೋಡಿ **ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ**. ಪ. ೨೯, ಪು.೧೪೫.

81. ತಪ್ತತೈಲದ ಕೊಪ್ಪರಿಗೆಗೆ ಎಸೆಯುವ ಮುನ್ನ ಶಂಖಲಿಖಿತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೇಳುವುದು ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಆಮೇಲೆ ಮಂತ್ರಿಯ ಮರುಕ, ಸುಧನ್ವನ ಸಾಂತ್ವಾನ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಬದಲಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೋ ಎಂಬಂತೆ, ಮಂತ್ರಿಯು ಪುರೋಹಿತರ ಬಗೆಗೆ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ವಿವರವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿಲ್ಲ. 'ಖ್ಯಾತನಹ ಹರಿಭಕ್ತ ಸಂಗವು । ಏತರತಿಶಯವಾಯ್ತೊ ಲಿಖಿತಗೆ ಶೀತಲವಾದಾಯ್ತುರಿವ ಎಣ್ಣೆಯು । ಭೂತಳೇಶ' ಎಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದ್ದರೆ (ಪು. ೨೯) ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ಆ ತಪ್ತ ತೈಲದ ಕಟಾಹದಡೆ ಲಿಖಿತಂಗೆ । ಶೀತಳ ಸ್ಥಳವಮಾದುದಾ ಸುಧನ್ವನ ಸಂಗ । ಮೇತರತಿಶಯವೊ ಹರಿಭಕ್ತರಂ ಸಾರ್ದಂಗೆ ತಾಪಮಿರ್ದಪುದೆ ಬಳಿಕ' ಎಂದಿದೆ.

82. ನೋಡಿ :**ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ** ಪ. ೪, ಪು.೧೫೦.

83. *ಸುತ್ತ ಪದ್ಮವ್ಯೂಹಮಂ ರಚಿಸಿ ನಡುವೆ ನರ / ನುತ್ತಮ ತುರಂಗಮಂ ಕಟ್ಟಿ ಕಾಳಗಕೆ ಭಟ / ರೊತ್ತಾಗಿ ನಿಂದರರಿವೀರರಂ ಬರಹೇಳೆನುತ್ತ ರಸನಾಜ್ಞೆಯಿಂದೆ// ಇತ್ತ ಪಾರ್ಥಂಗೆ ಚರರೈತಂದು ನುಡಿದರೀ / ವೃತ್ತಾಂತವಮಂ ಬಳಿಕ ಪ್ರದ್ಯುಮ್ನನಂ ಕರೆದು / ಮತ್ತೆ ಬಂದುದು ವಿಘ್ನಮಿದಕಿನ್ನು ಪಾಯಮೇನೆಂದೊಡವನಿಂತೆಂದನು //* ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೧೦, ಪು. ೧೫೧.

84. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೧೪, ಪು. ೧೫೧.

85. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೧೫೫-೧೬೩; **ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ** ಪು. ೩೦-೩೩.

86. *ಪೂತುರೆ ಸುಧನ್ವ ಸತ್ವಾತಿಶಯದಿಂದೆ ವಿ /ಖ್ಯಾತನಹೆ ಮದ್ರಥವನೀ ತೆರದೊಳಿಸುವರಂ / ಪಾತಾಳ ಸುರನಿಲಯ ಭೂತಳದ ಪಟುಭಟ ವ್ರಾತದೊಳ್ ಕಾಣೆನಿನ್ನು // ನೀ ತರಳನಕಟ ಬರಿದೇತಕಳಿದಪೆ ನಿನ್ನ / ತಾತನಂ ಬರಹೇಳು ಘಾತಿಸುವರಲ್ಲ ನಾ/ ವಾ ತುರಂಗಮವ ಬಿಡು ಧಾತುಗೆಡಬೇಡೆನುತ್ತಾ ತನಂ ನರನೆಚ್ಚನು //* ನೋಡಿ:**ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ**, ಪ. ೬, ಪು. ೧೬೨.

87. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೯, ಪು. ೧೬೪.

88. ನೋಡಿ : *ಈ ತೆರದೊಳಖಿಳ ದಿವ್ಯಾಸ್ತ್ರಂಗಳೆಸುಗೆಯಿಂ / ಚಾತುರ್ಯದಿಂದೊರ್ವರೊರ್ವರಂ ಗೆಲ್ವ ಸ / ತ್ವಾತಿಶಯದಿಂದ ಕಾದಿದರಾ ಸುಧನನ್ವಾರ್ಜುನರು ಬಳಿಕ ರೋಷದಿಂದ // ಭೀತಿಗೊಳೆ ಮೂಜಗಂ ತೆಗೆದು ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ತ್ರಮಂ/ ಶ್ವೇತವಾಹನನಾರ್ದೆಸೆಯ ಹಂಸಧ್ವಜನ / ಜಾತಂ ಪ್ರತೀಕಾರಕಾ ಪಿತಾಮಹ ಶರದೊಳೆಚ್ಚೊಡನೆ ಬೊಬ್ಬಿರಿದನು//*

89. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೨೧, ಪು. ೧೬೭.

90. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೨೨, ಪು. ಅದೇ.

91. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೨೫, ಪು. ೧೬೮.

92. *ಜಯ ಚತುರ್ಮುಖ ಜನಕ ಜಯ ಚಾರುಚಾರಿತ್ರ / ಜಯ ಚಿದಾನಂದ ಜಯ ಚೀರಾಂಬರಾಜ್ಞೇಯ / ಜಯ ಜಯ ಚ್ಯುತಿದೂರ ಜಯ ಚೂಡಬರ್ಹಶೋಭಿತ ಚೇತನ ಸ್ವರೂಪ// ಜಯ ಚೈದ್ಯಮಥನ ಜಯ ಚೋದಿತಾಖಿಳಲೋಕ / ಜಯ ಚೌರ್ಯ ಕೃತವಿಲಯ ಜಯ ಚಂಡಶತಕಿರಣ / ಜಯ ಚಕ್ರಧರನೆಂದು ಕಲಿ ಸುಧನ್ವಂ ಪೊಗಳ್ದನತಿ ತೋಷದಿಂ ಮನದೊಳು //* ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೨೭, ಪು. ೧೬೮.

93. ನೋಡಿ : ಅನುಬಂಧ ೩.

94. *ಭೂಪ ಕೇಳೈ ಮೊದಲು ಸಂದ । ದ್ವಾಪರಾಯುಗದೊಳಗೆ ರಾಕ್ಷಸ ।। ಭೂಪರಿದ್ದರು ಭೂಮಿಗಧಿಕ ಪ್ರ । ತಾಪದಿಂದ ।। ೧ ।। ದಾನವರು ದಿನ ದಿನ ದೊಳೆಸಗುವ । ಹೀನ ಕರ್ಮವ ತಡೆಯಲಾರದೆ । ತಾನೆ ಭುವಿ ಯೋಚಿಸಿದಳೆಂದು ನೀ । ಧಾನದಿಂದ ।। ೨ ।। ಧರಣಿ ತಾ ಬಡಗೋವು ರೂಪವ । ಧರಿಸಿ ಬಂದಳು ಸತ್ಯ ಲೋಕಕೆ । ಸರಸಿಜೋದ್ಭವಗೆರಗಿ ಪೇಳ್ದಳು । ಮರುಕದಿಂದ ।। ೩ ।।*

ನೋಡಿ : ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬಕವಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಂಸಗಗಳು. ಪು. ೨೬೨.

95. ನೋಡಿ : **ವೆಂಕಟರಾಮಪ್ಪ ಕೆ., ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತ.** ಪ. ೧೭. ಪು. ೫.

96. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪ. ೩೬, ಪು.೭.

97. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪ. ೩೭, ಪು. ಅದೇ.

98. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪ. ೭, ಪು. ೮.

99. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪ. ೮, ಪು. ೮.

100. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪ. ೩೨, (ಉತ್ತರಾರ್ಧ), ಪು.೧೦.

101. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪ. ೩೫, ಪು.೧೦.

102. ನೋಡಿ : **ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬಕವಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು.** ಪು. ೨೬೮.

103. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪು. ೧೭೦-೧೭೪.

104. ನೋಡಿ : **ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತ.** ಪ. ೩೦, ಪು.೧೪.

ಇರಲಿರಲು ನವಮಾಸ ಗರ್ಭದ
ಲಿರಲು ಸಂದವು ಸರ್ವಲೋಕೇ
ಶ್ವರಗೆ ಪುಣ್ಯಗ್ರಹನಿಕರ ಮಂಗಳ ಮಹೋತ್ಸವದ ।।

ನಿರುಪಮ ಶ್ರಾವಣ ಬಹುಳ ಬಂ
ಧುರ ಗುಣಾಷ್ಟಮಿ ರೋಹಿಣಿಯಲವ
ತರಿಸಿದನು ಸುರನಿಕರವಂಬರದೊಳಗೆ ನಲಿದಾಡೆ।।

ನೋಡಿ : ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪು. ೨೭೫,

ಅರಸ ಕೇಳಿಂತಿರಲು ದೇವಕಿಯ ಬಸುರಿಂಗೆ / ತೆರಳೆ ನವಮಾಸ ಮನಿತರೊಳು ಶ್ರಾವಣ ತಿಂಗ / ಳಿರುಳಪರ ಪಕ್ಷದಷ್ಟಮಿ ದಿನದಿ ರೋಹಿಣಿಗನಂತನುದಿಸಿದ ಸಮಯದಿ/ ಧರಣಿಗವತರಿಸಿದಂ ಪುರುಷೋತ್ತಮಂ ಸುರರು / ನೆರೆದಭ್ರದೊಳಗೆ ಜಯವೆಂದು ಸುಮವೃಷ್ಟಿಯಂ/ ಗರೆದರಂಬುಜಭವಾದಿಗಳೆರಗಿನುತಿಸಿದರ್ ಜಗಕೆ ಮಂಗಳವಾದುದು//

105. ನೋಡಿ : ವೆಂಕಟರಾಮಪ್ಪ ಕೆ. **ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತ**. ಪು. ೧೪-೧೮; **ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬಕವಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು**. ಪು. ೨೭೬-೨೭೭.

106. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೨೫, ಪು. ೧೯.

107. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪ. ೨೭, ಪು. ೧೯.

108. ನೋಡಿ : **ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು**. ಪು. ೧೮೧-೧೮೨.

109. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮೇಲೆ ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಅವರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್, 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು'. ಪು. XI-XXXVII.

ಆದರೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಆ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪರಸ್ಪರ ಕೃತಿಗಳು ಹೇಗೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಿಂಬೆ ಸುತ್ತಿದಂತಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಚರ್ಚೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಕೊನೆಯ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ 'ಮೂಲದ ಅನುಕರಣೆ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 7:

1. ನೋಡಿ : ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, **ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ**. ಪು. ೧೩೨-೧೫೧.

2. ನೋಡಿ : ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಶೇಣಿ, **ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ನಾನು**. ಪು. ೧೧.

3. ನೋಡಿ : ಈ ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಾಯ -೨ರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

4. ಇವರಲ್ಲಿ ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕೆ.ಪಿ. ವೆಂಕಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟಿ ಮೊದಲಾದವರು ಅಭಿನಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮುಖ್ಯರಾದವರು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು (ಉಳಿದೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಟೀಕಿಸುವ) ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ನೋಡಿ : ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ **ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ.** ಪು. ೧೪೭.

5. ಇದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಮತ್ತು ಕೊಳಂಬೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣಗೌಡರು. ಕುಕ್ಕಿಲದವರುಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತರು ಆಗಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಕೊಳಂಬೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಗೌಡರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಸರಾಂತ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಾಗಿದ್ದರು.

6. ನೋಡಿ : ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ ಶೇಣಿ, **ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ನಾನು.** ಪು.೧-೨.

7. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಹನುಮನಾಯ್ಕನೆಂಬ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಭಾಗವತನೇ ಅದನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುವುದಾಗಿದೆ.

8. ನೋಡಿ : ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ **ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು.** ಪು. ೭೫.

9. ನೋಡಿ : ಪುರ್ವೋಕ್ತ. ಪು.೯೮.

10. ನೋಡಿ : ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ., **ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ.** ಪು. ೨೭೮-೩೧೫.

11. ನೋಡಿ : ಅನುಬಂಧ -೨.

12. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ **ಪಂಚವಟಿ-ವಾಲಿಸುಗ್ರೀವರ** ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವು (ಸೀತಾಪಹಾರ, ಶೂರ್ಪನಖಿ ಮಾನಭಂಗ ಇತ್ಯಾದಿ) ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ, ವಾಲಿಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು.

13. ನೋಡಿ : ಪಂಪಭಾರತಂ ಎಂಬ **ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ**. ನವಮಾಶ್ವಾಸಂ, ಪು. ೨೩೮.

14. ನೋಡಿ : **ಕರ್ಣಾಟಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ,** ಅರಣ್ಯಪರ್ವ ಪು.೧೬೧-೧೬೫.

15. ನೋಡಿ : **ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು.** ಪು. ೬೫.

16. ನೋಡಿ : ಪಂಪಭಾರತಂ ಎಂಬ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ **ವಿಜಯಂ** . ದ್ವಾದಶಾಶ್ವಾಸಂ, ಪು. ೩೫೦.

ಅಧ್ಯಾಯ ೮:

1. ನೋಡಿ : Catherine Belsey, Critical Practice Pg. 1-36.

2. ನೋಡಿ : Jonathan Culler, Saussure Pg. 18-51.

3. ನೋಡಿ : ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ., ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ : ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ. ಪು. ೨೭೮-೩೧೫.

ಅಧ್ಯಾಯ ೯:

1. ನೋಡಿ : Criphoster Norris, : **Deconstruction Theory & Practice.** p.28.

2. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪು. 42-55

3. ಅಂದರೆ ಡೆರಿಡಾನು ಸಮ್ಮತಿಸುವಂತೆ ಎಂತರ್ಥ.

4. ಉದ್ಧೃತ: Jonthan Culler, **On Deconstruction.** ಪು.99.

5. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪು.90-92.

6. ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ಇದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದುದು.

7. ಉದ್ಧೃತ :Richard Harland, **Super Structuralism.** p.128.

8. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪು. 128-130

9. ನೋಡಿ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪು. 129-131

10. ಉದ್ಧೃತ : **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ.** ಪು. 132.

11. ನೋಡಿ : Criphoster Norris, : **Deconstruction Theory & Practice.** p.32-37.

12. monism ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದ್ವೈತ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಅದ್ವೈತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಬೆಳೆಸಿದವನು ಸ್ಪಿನೋಜಾ (Spinoza) ಯಾವುದು ತನಗೆ ತಾನೇ-ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಉಪಾಧಿಯಿಲ್ಲದೆ-ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೋ ಅದೇ ಅದ್ವೈತವಾದುದು. ಇದು ದೇವರ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಿನೋಜಾನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ 'ಸ್ವಯಂಭೂ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದುದು. ಈ ದ್ವೈತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅದ್ವೈತವಾದಕ್ಕೆ (dualism) ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ಹೀಗೆ ದ್ವೈತವಾದವು ಏಕತೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವಧಾರಣೆಯನ್ನೀಯುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಏಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು Monism ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಎರಡು ಆತ್ಯಂತಿಕ ಧಾರಕಗಳನ್ನು (substance) ನಿರಾಕರಿಸುವವೋ ಅವುಗಳನ್ನು ಅದ್ವೈತವಾದವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ನೋಡಿ : Anthony Kenny, **The Oxford Illustrated History of Western Philosophy.** Pg. 147-150.

13. ನೋಡಿ : Richard Harland, **Superstructuralism** ಪು.142-143.

14. ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪು. 150-151.

15. ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿಂತನೆ ಇನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿಂತನೆಯನ್ನೆ ಅತ್ಯಂತ ನವೀನ ಚಿಂತನೆಯೆಂದು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಂಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ಅವತರಣಿಕೆಯಾಗಿ ಮೊಗಳ್ಳಿ ಗಣೇಶ ಅವರ 'ದೇಶಿ' ಎಂಬ ಕೃತಿ ಬಂದಿದೆ.

16. ನೋಡಿ : ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ., **ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ : ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ.** ಪು.೧೩-೧೪.

17. ನೋಡಿ : ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, **ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಾತಿ.** ಪು.೧೪-೧೭.

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೦ :

1. ಇದು ಶ್ರೀ ಈಶ್ವರೀ ಎಂಟರ್‌ಪ್ರೈಸಸ್ ಅವರು ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿದ ಧ್ವನಿಸುರಳಿಯ ಪೂರ್ಣಪಾಠ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರಾಗಿ ವಿದ್ವಾನ್ ಶ್ರೀ ಗಣಪತಿಭಟ್ಟ, ಮೃದಂಗ ವಾದಕರಾಗಿ ಶ್ರೀ ಪ್ರಭಾಕರ ಭಂಡಾರಿ ಕರ್ಕಿ ಹಾಗೂ ಚಂಡೆವಾದಕರಾಗಿ ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮಂದರ್ತಿ-ಇವರುಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್(ಶ್ರೀರಾಮ), ಶ್ರೀಕುಂಬಳೆ ಸುಂದರರಾವ್(ಭರತ), ಶ್ರೀ ಎಮ್.ಕೆ. ರಮೇಶ್ ಆಚಾರ್ಯ(ವಶಿಷ್ಟ) ಹಾಗೂ ಶ್ರೀ ಶಂಕರ ಶೇಣಿ(ಲಕ್ಷ್ಮಣ) - ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ.
2. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರ ಮೌನವಾಗಿರುವಂತಿಲ್ಲ. ಮಾತಿಗೆ ಅನುಮೋದನೆ, ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ಅನುಮೋದನೆ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ [|] ಈ ಚಿಹ್ನೆಯಿಂದಲೂ ಒಂದು ಪದ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪದಗಳಿರುವ ಅನುಮೋದನೆಯನ್ನು [|" "|] ಈ ಚಿಹ್ನೆಯಿಂದಲು ಇಲ್ಲಿ ಲಿಪೀಕರಣ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.
3. ನೋಡಿ : Roland Barthes **Image-Music-Text.** ಪು.155-164

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೧:

1. ನೋಡಿ : ಶ್ರೀಮತಿ ಎಚ್.ಎಸ್., **ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ**. ಪು.೬೮-೭೧.
2. *ಬಗೆ ಪೊಸತಪ್ಪುದಾಗಿ ಮೃದು ಬಂಧದೊಳೊಂದುವುದೊಂದಿ ದೇಸಿಯೊಳ್*
   ಪುಗುವುದು ಪೊಕ್ಕ ಮಾರ್ಗದೊಳೆ ತಳ್ವುದು ತಳ್ತೊಡೆ ಕಾವ್ಯಬಂಧಮೊ
   ಪ್ಪುಗುಮೆಳಮಾವು ಕೆಂದಳಿರ ಪೂವಿನ ಬಿಣ್ಪೊರೆಯಿಂ ಬಳಲ್ದು ತುಂ
   ಬಿಗಳಿನೆ ತುಂಬಿ ಕೋಗಿಲೆಯೆ ಬಗ್ಗಿಸೆ ಸುಗ್ಗಿಯೊಳೊಪ್ಪುವಂತೆವೋಲ್
   ನೋಡಿ : ಪಂಪಭಾರತಂ ಎಂಬ **ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ.** ಪ್ರಥಮಾಶ್ವಾಸಂ ಪು. ೨.
3. *ಆ ಸಕಳಾರ್ಥ ಸಂಯುತಮಳಂಕೃತಿಯುಕ್ತಮುದಾತ್ತ ವೃತ್ತಿವಿ*
   ನ್ಯಾಸಮನೇಕ ಲಕ್ಷಣ ಗುಣ ಪ್ರಭವಂ ಮೃದು ಪಾದಮಾದ ವಾ
   ಕ್ಶ್ರೀಸುಭಗಂ ಕಳಾಕಳಿತಮೆಂಬ ನೆಗಳ್ತೆಯನಾಳ್ದ ಕಬ್ಬಮಂ
   ಕೂಸುಮನೀವುದೀವುದರಿಕೇಸರಿಗಲ್ಲದವಸ್ತುಗೀವುದೇ
   ನೋಡಿ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪು. ೨.

4. ಅರಿವು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಆರ್. ಶಶಿಧರ್ ಅವರ ಲೇಖನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಲ್ಲ ಕನ್ನಡಿಗರ ಮುಗ್ಧ ಗರ್ವಕ್ಕೆ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ನೋಡಿ : ಆರ್. ಶಶಿಧರ್, **ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ - ಹಲವು ಅಪಕಲ್ಪನೆಗಳ ಒಂದು ಕಥೆ** [ಅರಿವುಬರಹ ಸಂ.೧. ಸಂ. ೧] ಕೊಣಾಜೆ : ಅರಿವುಬರಹ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ೧೯೯೧.

5. ನೋಡಿ : ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ವಿ. **ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯ**. ಪು. ೨೬.

6. ನೋಡಿ : ನಾಗರಾಜ್ ಡಿ.ಆರ್. ಅಮೃತ ಮತ್ತು ಗರುಡ. ಪು.೧೮೯.

7. ನೋಡಿ : ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ. **ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ : ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ**, ಪು.೨೭೮-೩೧೫.

8. ನೋಡಿ : ಪುರ್ವೋಕ್ತ. ಪು. ೩೪೫- ೩೪೬.

9. ನೋಡಿ Terence, Hawkes, **Structuralism & Semioties**. ಪು. 101-103

10. ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆಯವರು ಜಾನಪದ ಕವನವೊಂದನ್ನು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಓದಿದಾಗ ಯಾವ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯ-ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ ಎನ್ನುವ ಚರ್ಚೆಯೊಂದನ್ನು ಬೆಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಒಂದು ಚರ್ಚೆಯಾಗಿ **ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯ-ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ** ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲೆಯಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ವತ್ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ಜಾನಪದ - ಲಿಖಿತ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದವೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಹಠಗಳಿಂದ ಇಂತಹ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ನೋಡಿ : ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ **ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯ - ಪ್ರಥಮ ವಿಮರ್ಶೆ.** ಪ್ರಗತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ೧೯೯೩.

11. ನೋಡಿ : Abrams M.H. **A Glossary of Literary Terms** Pg. 280-282

12. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅನುಬಂಧ - ೩ ರಲ್ಲಿರುವ ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರ ಶ್ರೀರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಕೃತಿಯ ಆಯ್ದ ಭಾಗವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ಲಿಪಿಕರಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರು ಅಲ್ಲಿ ಅದೇ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆರಂಭದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೊಂದರ ಮಾದರಿಯಾಗಿಯೂ ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ.

13. ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆಯ ದೀರ್ಘಚರ್ಚೆಗೆ, ನೋಡಿ : Asher R.E. **The Encyelopedia of Lonaguage and Lingusitics**. Pg. 1751-1754.

14. ನೋಡಿ : ಅನುಬಂಧ-೩,

15. ನೋಡಿ : ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಹೆಗಡೆ, **ಪ್ರಸಂಗದರ್ಶನ : ಶೇಣಿ ರಾಮಾಯಣ.** ಪು.೨೪೯-೨೫೩.

16. ನೋಡಿ : **ಶ್ರೀಮದ್ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣಮ್.** ಉತ್ತರಕಾಂಡ ಪು. ೪೨೪-೪೮೯

17. ಪಂಪನ ನೆತ್ತಮನಾಡಿ.... ಎಂಬ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ೫೦ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಯ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಅನುಬಂಧ -೨ ರಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಪಂಡಿತರು ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಠ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇದು ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ನಮ್ಮ ಪಂಡಿತ ಪರಂಪರೆ ಕೊಟ್ಟ ಒಂದು ಕೊಡುಗೆಯೇ ಸರಿ.

18. ಸಂಕಥನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ, ನೋಡಿ: Steven Best and Douglas Kellner , **Postmodern Theory** ಪು. ೨೬-೨೭.

ಅನುಬಂಧ ೧

(ಅಧ್ಯಾಯ-೧ ಪುಟ ೨೬ಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ)

"ಗ್ರಂಥಗಳೊಳಗಿನ ಪೂರಕತನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶನ ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಇದೇ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. (ನೋಡಿ : ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ 1988 : 120 ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ 4) ಇದು ತೀರ್ಮಾನ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚೊಕ್ಕಾಡಿ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

"ಪೂರ್ವಕವಿ ಪ್ರಣೀತವಾದ ಪುರಾಣಾಂತರ್ಗತವಾದ ಕಥಾ ವಿಶೇಷವು ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನ ಸ್ವಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ನವೀಕೃತ ಕಾವ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಹಿತವಾದ ಭಾಗವತನ ಗಾನ ವೈಖರಿಯಿಂದ ಪರಿಸ್ಫುಟ ಗೊಂಡು, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ವಿದ್ವತ್ಪೂರ್ಣ ವಚೋವಿಲಾಸದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗತಕ್ಕ ಕಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಮ ದರ್ಶನ"

ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ "ಪೂರಕತನ" ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗಿದೆ.

.......ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪರಂಪರೆಯೂ......ಅಮೂರ್ತ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅಮೂರ್ತಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯವೂ ಆದ ಮುಖವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಂದರೆ, ಪೂರ್ಣತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಂವೇದ್ಯವಾಗಿ ರೂಪಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಪೂರ್ಣತಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿಕವಾದ ಗ್ರಂಥರಾಶಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಮಾನ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಬಂಧಿ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಂತಹ ಗ್ರಂಥಗಳೆಂದರೆ ಉಪನಿಷತ್ತು, ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳಂತಹ ಕೃತಿಗಳು".

ಈಗ ಚೊಕ್ಕಾಡಿ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತ, ಲೇಖಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವಿವೇಚನೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಂಥಗಳ ಪೂರಕತನವೆಂದರೆ "ಗ್ರಂಥಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಒಂದು ವಿಶಾಲ ಗ್ರಂಥ" ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಅಂದರೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಾದವನಿಗೆ ಒಂದು ಗ್ರಂಥ ಪರಂಪರೆ ಇದೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು; ಶೂನ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇದು "ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ". ಚೊಕ್ಕಾಡಿಯವರು ಹೇಳುವದೂ ಅದನ್ನೇ "ಪೂರ್ವಕವಿ ಪ್ರಣೀತವಾದ", "ಪುರಾಣಾಂತರ್ಗತವಾದ ಕಥಾ ವಿಶೇಷ" ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತನ ಸ್ವಪ್ರತಿಭೆ", "ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ವಿದ್ವತ್ಪೂರ್ಣ ವಚೋವಿಲಾಸ" ಈ ಪದ ಪುಂಜಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಿಡಿ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲ, ಪೂರಕವಾದವು ಎಂಬುದನ್ನೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹೇಳಿದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಹಾಗಾದುದರಿಂದ ಚೊಕ್ಕಾಡಿಯವರು ಗ್ರಂಥಗಳ ಪೂರಕತನವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೆ 1980 ರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬಂತಾಯಿತು.

ಗ್ರಂಥಗಳ ಪೂರಕತನವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಬೆಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯೆಟ್‌ನ "Tradition and Indvidual Talent" ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೆ ಇದೆ. ಈ ಲೇಖನದ ಮಿತಿ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಇದು ಅಂತರ್‌ಪಾಠೀಯತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ. ನಿಬಂಧದ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅನುಬಂಧ - ೨

(ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೧ ಪುಟ ೨೦೫, ಟಿಪ್ಪಣಿ 19ಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ)

ನೆತ್ತ ಮನಾಡಿ ಭಾನುಮತಿ ಸೋಲ್ತೊಡೆ ಸೋಲಮನೀವುದೆಂದು ಕಾ
ಡುತ್ತಿರೆ ಲಂಬಣಂ ಪರಿಯೆ ಮುತ್ತಿನ ಕೇಡನೆ ನೋಡಿ ನೋಡಿ ಬ
ಳ್ಕುತ್ತಿರೆಯೇವಮಿಲ್ಲದಿವನಾ(ಯ್ತು) ದೋ ತಪ್ಪದೆ ಪೇಳಿಮೆಂಬ ಭೂ
ಪೋತ್ತಮನಂ ಬಿಸುಟ್ಟಿರದೆ ನಿಮ್ಮೊಳೆ ಪೊಕ್ಕೊಡೆ ಬೇಡನಲ್ಲನೇ

ಇದು ಪಂಪಭಾರತದ ೯ನೆಯ ಆಶ್ವಾಸದ ೬೯ನೆಯ ಪದ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆ ೧. ಲಂಬಣವೆಂದರೇನು? ೨. ಬಳ್ಕಿದುದು ಯಾರು ? ೩. ಏವ ಎಂದರೇನು? ೪. ಆಯ್ತುದೊ, ಆವುದೋ ಎಂಬ ಪಾಠಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಸರಿ ಯಾವುದು? ೫, "ಪೇಳಿಂ" ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವೇನು? ೬.ನೆತ್ತವಾಡಿದುದು ಇಬ್ಬರೇ ಮೂವರೇ? ೭.ಇಬ್ಬರೇ ಆಡಿದುದಾದಲ್ಲಿ ಭಾನುಮತಿಯೊಡನೆ ಆಡಿದುದು ಕರ್ಣನೇ ದುರ್ಯೋಧನನೇ? ೮. ಪಂಪನ ದೃಷ್ಟಿಯೇನು?

ಇದನ್ನು ನಮ್ಮ ಪಂಡಿತ ಪರಂಪರೆ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದುದಕ್ಕೊಂದು ಮಾದರಿ ಇಲ್ಲಿದೆ:

೧. ಜಯಕರ್ನಾಟಕದ ೧೩ನೆಯ ಸಂಪುಟದ ೯ನೆಯ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಡಿ.ವಿ.ಎಸ್. ಬರೆದ 'ಪಂಪ ಭಾರತ (ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರ)' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ -

ದುರ್ಯೋಧನನ ಹೆಂಡತಿಯಾದ ಭಾನುಮತಿಯಲ್ಲಿ, ದುರ್ಯೋಧನನ ಎದುರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕರ್ಣನುಪಗಡೆಯಾಡುತ್ತಿರಲು, ಭಾನುಮತಿಯು ಸೋಲಲು, ಪಂಥದಂತೆ ಅವಳ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಿ ಕೀಳಲು ಅದು ಹರಿದು ಹೋಯಿತು. ಎದುರಿಗೆ ಇದ್ದ ದುರ್ಯೋಧನನು ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೌಮ್ಯದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದನೇ ಹೊರತು ಕರ್ಣನನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವನ ಗಮನವು ಚೆಲ್ಲಿದ ಮುತ್ತುಗಳನ್ನಾರಿಸುವುದರಲ್ಲಿತ್ತು. ಪಟ್ಟದ ರಾಣಿಗಾದ ಅವಮಾನಕ್ಕಾಗಿ ಕರ್ಣನ ವರ್ತನವು ಸುಲಭವಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಣೀಯವಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನು ಏನು ಅಕಾರ್ಯಮಾಡಿದೆನೆಂದುಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಭಾನುಮತಿಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನಿಗಿದ್ದ ಸಲುಗೆಯ ಗಾಢತೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನ ವರ್ತನವು ತಪ್ಪಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಲಿಲ್ಲ. ಭಾನುಮತಿಯಾಗಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನಾಗಲಿ ಕರ್ಣನಲ್ಲಿ ದೋಷಾರೋಪಣೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟು ಸಲುಗೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸದೆ, ಅವನಲ್ಲಿ ಕೃತಘ್ನನಾಗಿ ಪಾಂಡವರ ಪಕ್ಷಪಾತಿಯಾಗುವುದು ತನಗೆ ಅಪಕೀರ್ತಿ ತರತಕ್ಕುದೆಂದು ಕರ್ಣನು ಬಲ್ಲನು.

೨. ಜಯಕರ್ನಾಟಕ ೧೩ನೆಯ ಸಂಪುಟದ ೧೧ನೆಯ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಗಳೂರಿನ ಶ್ರೀ ಪದ್ಮನಾಭರು ಬರೆದ "ಪಂಪಭಾರತದ ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರ" ಒಂದು ಕಲಂಕದ ಮಾರ್ಜನ-ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ -

ಈ ಪದ್ಯದ ಯಥಾರ್ಥ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ ಹೀಗೆ : (ರಾಜನು) ನೆತ್ತವನ್ನು ಆಡಿ ಭಾನುಮತಿ ಸೋಲಲು ಸೋಲವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಪೀಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಗ ಮುತ್ತಿನ ಲಂಬಣವು ಹರಿದು ಹೋಯಿತು (ಆಗ ಭಾನುಮತಿ) ಸುರಿದು ಬಿದ್ದ ಮುತ್ತಿನ ಕೇಡನ್ನು ನೋಡ ಬಳುಕುತ್ತಿರಲು (ಅರಸನು) ವ್ಯಥೆಪಡದೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಹೆಕ್ಕೋಣವೆ ಹೇಳೆಂದ (ಅಲ್ಲಿಂದ ನನ್ನೊಡನೆ) ಹೇಳುವಷ್ಟು ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆಯುಳ್ಳ ಅರಸನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಸೇರಿದರೇ ನಾನು ಬೇಡನಲ್ಲವೆ?

೩. ಇದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ.ಡಿ.ವಿ.ಎಸ್. ಅವರ ಸಮಾಧಾನದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನು ಭಾನುಮತಿಯೊಡನೆ ನೆತ್ತಮನಾಡಿದುದು ಅಸಂಭಾವ್ಯವೆಂದಾಗಲಿ, ಆಕ್ಷೇಪಣೀಯವೆಂದಾಗಲಿ ಹೇಳುವ ಮುಂಚೆ ಕರ್ಣ ದುರ್ಯೋಧನರ ಸ್ನೇಹದ ಸ್ವರೂಪವೆಂತಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿಯಬೇಕ. ಅವರ ಸ್ನೇಹವು ಅವ್ಯಾಜವಾದುದು, ಅನುಪಮವಾದುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಸ್ನೇಹವನ್ನು ಸಮ್ಮಂಥವರ ಅನುಭವದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ನೇಹದ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಅಳೆಯಬಾರದು. ದುರ್ಯೋಧನನು ರಾಜನೂ ಉತ್ತಮ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ವಂಶೋತ್ಪನ್ನನೂ ಆಗಿದ್ದರೂ ಕರ್ಣನ ಪರಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚಿ ಅಜ್ಞಾತ ಕುಲಗೋತ್ರನಾಗಿದ್ದವನನ್ನು ರಾಜ ಪದವಿಗೇರಿಸಿಬಿಟ್ಟನು. ಅಲ್ಲದೆ ಕರ್ಣನನ್ನು ತನ್ನ ಆಶ್ರಿತನೆಂದು ಭಾವಿಸದೆ ತನಗೆ ಸರಿಸಮಾನಾದ ಮಾನ್ಯತೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಅವನಿಗೂ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟನು. ಹೀಗೆ ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಅನನ್ಯ ಸ್ನೇಹವಿರುವಾಗ ಭಾನುಮತಿಗೂ ಕರ್ಣನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವೂ, ಸಲುಗೆಯು ಹುಟ್ಟುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೂ ತಪ್ಪೂ ಕಂಡುಬರದು. ಹೀಗಿರುವಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನು ಆಕೆಯೊಡನೆ ನೆತ್ತವಾಡಿದರೆ ಹೇಗೆ ತಪ್ಪಾದೀತು....ಕರ್ಣನು ಭಾನುಮತಿಯ ಕೊರಳಿನ ಮುತ್ತಿನ ಸರವನ್ನು ಕಿತ್ತುದು ಅಕಾರ್ಯವೆಂದು ಆಕೆಗಾಗಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನಿಗಾಗಲಿ ತೋರಲಿಲ್ಲ, ಬಹುಶಃ ಕರ್ಣನಿಗೆ ಒಂದು ವೇಳೆ ಹಾಗೆ ತೋರಿದ್ದರೂ ತೋರಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ತಾನು ಸಲುಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಪಟ್ಟದ ರಾಣಿಯಲ್ಲಿ. ಎಷ್ಟಾದರೂ ತಾನು ಆಶ್ರಿತನು. ತಾನು ಮಾಡಿದ್ದು ಸರಿಯೇ ಎಂದು ತನಗೆನಿಸಿದ್ದರೂ ಎನಿಸಿರಬಹುದು. ಈ ವರ್ತನವು ಇತರರಲ್ಲಿ ಮಹಾಪರಾಧವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವೇ ಇಲ್ಲ.....ಕರ್ಣನು ಉದ್ಧತನಾಗಿ ತನಗೆ ಲಭಿಸಿದ್ದ ಸಲುಗೆಯನ್ನು ದುರುಪಯೋಗಪಡಿಸಲು ಯೋಚಿಸಿದ್ದರೆ ಅದು ದೋಷವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕರ್ಣನಿಗೆ ಆ ಬಗೆಯ ಭಾವನೆಗಳಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೆ ಇದೆ. ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಲೋಕರೀತಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ

ಸಲುಗೆಯು ವಿರುದ್ಧವಾದುದರಿಂದ ಕರ್ಣನ ವರ್ತನೆಯು ಅಸಭ್ಯವಾಗಿಯೂ ಆಕ್ಷೇಪಣೀಯವಾಗಿಯೂ ತೋರಬಹುದು.

೪. ಜಯಕರ್ನಾಟಕದ ೧೪ನೆಯ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದಿ. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ 'ನೆತ್ತವನ್ನಾಡಿದವರಾರು?' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಶ್ರೀ ಪದ್ಮನಾಭರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದಂತೆ ಇದೆ.

೫. ಜಯಕರ್ನಾಟಕದ ೧೪ನೆಯ ಸಂಪುಟದ ೩ನೆಯ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದಿ.ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಭಾನುಮತಿಯೊಡನೆ ನೆತ್ತವನ್ನಾಡಿದವರಾರು?' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ-

'ನೆತ್ತಮನಾಡಿ...'ಎಂಬ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ 'ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಿ' ಹೀಗೂ ಹೇಳಬಹುದು : (ನಾನು, ಎಂದರೆ ಕರ್ಣನು) ನೆತ್ತವನ್ನು ಆಡಿ, ಭಾನುಮತಿ ಸೋಲಲು, ಸೋಲವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂದು (ನಾನು) ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, (ಎಂದರೆ ಮುತ್ತಿನ ಲಂಬಣವನ್ನು ಎಳೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ) ಅದು ಹರಿದುಹೋಯಿತು. ಆಗ (ಸುರಿದು ಹೋದ) ಮುತ್ತಿನ ಕೇಡನ್ನು ನೋಡಿ (ಆಕೆ) ಬಳುಕುತ್ತಿರಲು, (ಮತ್ತು ನಾನು ಆಯ್ದುಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಹೋಗಲು) ಅರಸನು ಅಸಮಾಧಾನ ಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ 'ಇವುಗಳನ್ನು ಆಯಬೇಕೆ? (ನ್ಯಾಯವಾಗಿ) ನಿಜವಾಗಿ ಹೇಳಿ' ಎಂದನು. ಇಂಥ ಅರಸನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಸೇರಿದರೆ ನಾನು ಬೇಡನಲ್ಲವೇ?

ಮೈತ್ರಿಯಿದ್ದರೆ, ಮಿತ್ರನ ತಪ್ಪು ತಪ್ಪಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿರಲಿ-ಲೋಪವಾಗಿಯೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ನಿಜವಾದ ಮೈತ್ರಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣ. ಹೀಗೆ ಯಾವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ, ಮಿತ್ರಪತ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಆದ್ದರಿಂದ ದೋಷ ಎಂದು ಕರ್ಣನಿಗೆ ಶಂಕೆ ಹುಟ್ಟಿತೋ ಅದು ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ದೋಷವೆನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ.

.....ಭಾನುಮತಿ ಬಕ್ಕಿದ್ದು, ಗಂಡನೆದುರಲ್ಲಿ ನಾನು ಕರ್ಣನೂ ಇಷ್ಟು ಸಲಿಗೆಯಿಂದಿದ್ದೆವಲ್ಲಾ ಗಂಡ ಏನುತಿಳಿದುಕೊಂಡನೋ!- ಎಂದೇ.

೬. ಜಯಕರ್ನಾಟಕದ ೧೪ನೆಯ ಸಂಪುಟದ ೫ನೆಯ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದಿ. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ 'ನೆತ್ತವನ್ನಾಡಿದುದು ಯಾರೊಡನೇ?' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ-

ಭೂಪೋತ್ತಮನೊಡನೆ ನೆತ್ತವನ್ನಾಡಿ ಭಾನುಮತಿ ಸೋಲಲು, ಸೋಲವನ್ನು (ಸೋತವನು ಗೆದ್ದವನಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಣಿತವಾದ ವಸ್ತು-ಪಣವನ್ನು)ಈವುದು ಎಂದು (ಗೆದ್ದ ಭೂಪೋತ್ತಮನು ಸೋತ

ಭಾನುಮತಿಯನ್ನು) ಕಾಡುತ್ತಿರಲು ಲಂಬಣವು ಹರಿದು ಹೋಯಿತು. (ಹಾಗೆ ಲಂಬಣವು ಹರಿದು ಮುತ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ಚೆಲ್ಲಿ ಹೋಗಲು ಆ) ಮುತ್ತಿನ ಕೆಡನ್ನೆ ಮತ್ತು ಮತ್ತೂ ನೋಡಿ (ಭಾನುಮತಿ) ಬಳ್ಕುತ್ತ (ಮನಮರುಗುತ್ತ) ಇದ್ದಳು. (ಅದರಿಂದ) ಏವನುಂಟಾಗದೆ ಇದನ್ನು (ಶೋಲವಾಗಿ ನನಗೊದಗಬೇಕಾದ ಈ ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು)(ತಾನು) ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬಹುದೋ ತಪ್ಪದೆ (ಪಕ್ಷಪಾತವಿಲ್ಲದೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ) ಹೇಳಿರಿ' ಎಂಬ ಭೂಪೋತ್ತಮನನ್ನು ತೊರೆದು ನಿಮ್ಮೊಳಗೆ ಸೇರಿದರೆ (ಈ ಕರ್ಣನು) ಬೇಡನೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳನೆ?

೭. ಜಯಕರ್ನಾಟಕದ ೧೪ನೆಯ ಸಂಪುಟದ ೬ನೆಯ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ. ಡಿ. ರೇಣುಕಾಚಾರ್ಯರು ಬರೆದ 'ನೆತ್ತವನ್ನಾಡಿದವರಾರು?' ಎಂಬ ಲೇಖನದಿಂದ ದಿ. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಪದ್ಯಾರ್ಥ.

ಕೌರವನು ನೆತ್ತವನ್ನಾಡಿ ಭಾನುಮತಿ ಸೋಲಲು, ಸೋಲನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ದುರ್ಯೋಧನನು ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ (ಎಂದರೆ ಮುತ್ತಿನ ಲಂಬಣವನ್ನು ಏಳೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ) ಅದು ಕಿತ್ತು ಹೋಯಿತು. ಆಗ (ಸರಿದು ಹೋದ) ಮುತ್ತಿನ ಕೇಡನ್ನು ನೋಡಿ (ಭಾನುಮತಿ) ಬಳುಕುತ್ತಿರಲು ದುರ್ಯೋಧನನು (ಕರ್ಣ-ಭಾನುಮತಿಯರನ್ನು ಕುರಿತು) 'ಅಸಮಾಧಾನ ಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ, ಯಾವುದು (ಯಾರದು) ಸರಿ, ನಿಜವಾಗಿ ಹೇಳಿ' ಎಂದನು. ಇಂಥ ಭೂಪೋತ್ತಮನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಸೇರಿದರೆ ಬೇಡನಲ್ಲವೇ?

೮. 'ಜನವಾಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಶೇಷ ಭೀ, ಪಾರಿಶವಾಡರು (ವಿವರ ದೊರೆತಿಲ್ಲ) 'ಸೋಲವು ಚುಂಬನವಾಗಿದ್ದರೂ ಆಗಿರಬಹುದು' ಎಂದು ಹೇಳಿ ನೆತ್ತವನ್ನಾಡಿದಾತನು ದುರ್ಯೋಧನನೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿರುವಂತೆ, ಇವಕ್ಕೆ ಮೊದಲು 'ಜನವಾಣಿ' ಎಂಬ ನಿತ್ಯಪತ್ರಿಕೆಯಿಂದ '... ದುರ್ಯೋಧನನು ಕುಳಿತು ಕರ್ಣಭಾನುಮತಿಯರ ಪಗಡೆಯಾಟವನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಕರ್ಣನು ಪಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವಳ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರವನ್ನು ಕಿತ್ತಾಗ, ದುರ್ಯೋಧನನು ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತ ಮುತ್ತನ್ನು ಆಯುತ್ತಿರುವಂತಹ ಅಕೃತ್ರಿಮ ಸೌಹಾರ್ದಪ್ರೇಮ....' ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ದಿ.ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆಂದು ವರದಿಯಾಗಿತ್ತಂತೆ.

೯. ಮಂಗಳೂರಿನ 'ತ್ರಿವೇಣಿ'ಯ ೪ನೆಯ ಸಂಪುಟದ ೮ನೆಯ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದಿ. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ 'ಇವನಾವುದೊ ಎಂದಾದರೇವುದೋ?' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ -

"ಇವಂ (ಈ ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು) ಏವುದೊ(=ಏಂಗೆಯ್ವುದೊ) ಎಂದು ಸುಗಮವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ 'ಅವುದೊ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಎಡೆಯೆ ನನಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ".

ಇದೇ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ 'ಸೋಲ' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಪಣವಾದ 'ಚುಂಬನ' ಎಂಬ ಧ್ವನಿತಾರ್ಥವನ್ನೆಸಗುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧೦. 'ನಾಡೋಜ ಪಂಪ'ದಲ್ಲಿ (ಪು. ೪೬೯)

'ನೆತ್ತಮನಾಡಿ ಭಾನುಮತಿ ಸೋಲ್ತ'ಳು 'ಸೋಲಮನೀವುದೆಂದು-ಭೂಪೋತ್ತಮನು-ಕಾಡು'ತ್ತಿದ್ದನು. ಆ ಕಾಟಕ್ಕೊಳಗಾದ ರಾಣಿಯ 'ಲಂಬಣಂ ಪರಿ'ದುದು. 'ಮುತ್ತಿನ ಕೇಡನೆ ನೋಡಿ ನೋಡಿ ಬಳ್ಕು'ತ್ತಿದ್ದಳಾಕೆ. ಕೇಳೀಪ್ರಿಯನಾದರಸನು 'ಏನಮಿಲ್ಲದೇ' 'ಇವಂ (ಈ ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು) ತನಗೊದಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಪಣವನ್ನಾಗಿ 'ಆ (ಯ್ವು)ದೊ ತಪ್ಪದೆ ಪೇಳಿಮೆಂ'ದು ಕೇಳಿದನು. ಹಾಗೆ ಶುದ್ಧಾಂತರಂಗದ ವಿಶ್ವಾಸಯುತನಾದ 'ಭೂಪೋತ್ತಮನಂ ಬಿಸುಟ್ಟರದೆ ನಿಮ್ಮೊಳೆ ಪೊಕ್ಕೊಡೆ' ಕರ್ಣನಿವನು 'ಬೇಡನಲ್ಲನೇ?'

ಈ ವಿವರಣೆಯ 'ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಯಲ್ಲಿ "....'ಮುತ್ತು' ಎಂಬುದಕ್ಕಿರುವ ಕೌರವನ ಭಾವನೆಯ ಶ್ಲೇಷಾರ್ಥವು ಇಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಾಮ್ಯತಾಗುಣದೊಡನೆ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ" ಎಂದಿದೆ.

೧೧. ದಿ. ಕೆ.ವಿ. ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ 'ಕರ್ಣರಸಾಯನಂ' (ಪ್ರಕಾಶಕರು ಎಂ. ಸುಬ್ರಾಯ ಭಟ್ಟ, ಬೇಳ ಪೋಸ್ಟು, ಕುಂಬಳೆ ೧೯೫೩) ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ-

ಪಗಡೆಯಾಟವನ್ನಾಡಿ ಭಾನುಮತಿಯು ಸೋತಲ್ಲಿ ಸೋಲವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಕಾಡುತ್ತಿರಲು ಹಾರವು ಹರಿದು ಹೋಗಲು, ಮುತ್ತುಗಳು ಚೆಲ್ಲಿ ಹಾಳಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ನಾಚಿಕೆಯಿಂದ ತಲೆತಗ್ಗಿಸಿರಲು ಮನಸ್ತಾಪಗೊಳ್ಳದೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು 'ಏನಾಯ್ತು' ತಪ್ಪದೇ ಹೇಳಿರಿ ಎಂಬ (ಈ ಮುತ್ತುಗಳು ಕೆಟ್ಟು ದೋದುದರಿಂದೇನಾಯ್ತು? ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ; ಅದೊಂದು ಸಾರವುಳ್ಳ ವಿಷಯವಲ್ಲವೆಂದು ದುರ್ಯೋಧನನ ಆಶಯವು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ....) ರಾಜಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ತಡೆಯದೆ ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೂಡಿದರೆ ನಾನು ಬೇಡನವಲ್ಲವೇ, ಹೀನಕುಲದವನಲ್ಲವೇ....

ನಾನು ದುರ್ಯೋಧನನ ಅಂತರಂಗಮಿತ್ರನಾದುದರಿಂದ ಆತನು ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ನನಗೆ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಒಮ್ಮೆ ಆತನು ಆತನ ಹೆಂಡತಿಯಾದ ಭಾನುಮತಿಯೂ ನಾನೂ-ಹೀಗೆ ಮೂವರೆ ಕೂಡಿ ನೆತ್ತವನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಭಾನುಮತಿಯು ಆಟದಲ್ಲಿ ಸೋತಳು. ಆಗ ಸೋಲದ ಪಗಡೆಕಾಯನ್ನು ನನ್ನಿಂದ ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಭಾನುಮತಿಯು ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಮುತ್ತಿನ ಹಾರವು ಹರಿದು ಹೋಗಿ ಮುತ್ತುಗಳು ಚೆಲ್ಲಿ ಹಾಳಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು; ಹಾಗುಂಟಾದ ಮುತ್ತಿನ ಕೇಡನ್ನು ನೋಡಿ ನೋಡಿ ಭಾನುಮತಿಯು ನಾಚಿಕೆಯಿಂದ ಬಳ್ಕುತ್ತಿರುವಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನು ಭಾನುಮತಿಯು ನನ್ನಲ್ಲಿ ತೋರಿದ

ಈ ಸಲುಗೆಗಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಏನೂ ಹೇವಗೊಳ್ಳದೆ 'ಅದರಿಂದೇನಾಯ್ತು, ಹೋಗಲಿ ಬಿಡು, ಸಾರವಿಲ್ಲದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲವೇ, ತಪ್ಪದೇ ಹೇಳು' ಎಂದು ನನ್ನೊಡನೆನಿಷ್ಕಪಟಭಾವದಿಂದ ನುಡಿದು, ನನ್ನನ್ನು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ಜೀವದ ಗೆಳೆಯನೆಂದು ವರ್ತಿಸುವ ಭೂಪೋತ್ತಮನಾದ ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡರೆ, ನಾನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬೇಡನೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳೆನೇ?

೧೨. ದಿ.ಡಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ 'ಪಂಪಭಾರತ ದೀಪಿಕೆ' (ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ ೧೯೭೧ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತವಾದುದು) ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ -

ಕರ್ಣನ ಸ್ನೇಹದ, ಸ್ವಾಮಿಭಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯ ಚಿತ್ರ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಹೃದಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಒಂದು ಇಡೀ ದೃಶ್ಯವೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ದುರ್ಯೋಧನನ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಅವನ ರಾಣಿ ಭಾನುಮತಿ ಕರ್ಣನೊಡನೆ ಪಗಡೆಯಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ದುರ್ಯೋಧನ ಅವರಿಬ್ಬರ ಆಟವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಭಾನುಮತಿ ತನ್ನ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರವನ್ನು ಆಟಕ್ಕೆ ಪಣವಾಗಿ ಒಡ್ಡಿರುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ಸೋತಳು, ಆಟದಲ್ಲಿ ಪಣವನ್ನು ಕೊಡದೆ ಅವಳು ಎದ್ದು ಹೋಗುವುದರಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಕರ್ಣ ಅವಳ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರಕ್ಕೆ ಕೈಚಾಚಿದ. ಅದು ಹರಿದು ಹೋಗಿ ಬಿಡಿ ಮುತ್ತುಗಳು ಸುರಿದು ದಿಕ್ಕಾಪಾಲಾಗಿ ಚೆದರಿ ಹೋದವು. ಆಗ ಕರ್ಣನಿಗೆ ತಾನೇನು ಮಾಡಿದೆನೆಂಬ ಅರಿವುಂಟಾಗಿ ಹೆದರಿಕೆಯಿಂದ ನಡುಗುತ್ತಿರುವಲ್ಲಿ, ಹತ್ತಿರಿದ್ದ ದುರ್ಯೋಧನ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಕೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ 'ಕರ್ಣ ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಡಲೇ?' ಎಂದು ಹೇಳುವನು, ಇಂಥಾ ಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ನಾನು ಬಿಟ್ಟು ಬಂದರೆ ನಾನು ಯಾರಿಗೂ ಬೇಡವಾದವನಾಗುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಕರ್ಣನು ಹೇಳುವನು.

ಮುಂದೆ ಪದ್ಯದ ಪ್ರತಿಪದಾರ್ಥವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ-

ದುರ್ಯೋಧನನ ರಾಣಿ ಭಾನುಮತಿಯು ಕರ್ಣನೊಡನೆ ಪಗಡೆಯನ್ನಾಡಿ ಸೋತರೆ, ಸೋತುದನ್ನು ಎಂದರೆ ಪಣವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಎಂಬುದಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತ ಇರಲು ಹಾರ ಹರಿದು ಹೋಗಲು ಮುತ್ತಿನ ಹಾನಿಯನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತ ನೋಡುತ್ತ ಕರ್ಣ ನಡಗುತ್ತಿರಲು ಅಸಮಾಧಾನವಿಲ್ಲದೆ ಎಂದರೆ ಪ್ರಸನ್ನಚಿತ್ತನಾಗಿ ಈ ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಡುವುದೋ ತಪ್ಪಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳಿರಿ ಎನ್ನುವ ರಾಜಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ತೊರೆದು ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿಯೇ ನಾನು ಹೊಕ್ಕರೆ ಎಂದರೆ ಸೇರಿಕೊಂಡರೆ ಯಾರಿಗೂ ಬೇಡವಾದವನಲ್ಲವೆ ಅಥವಾ ಕಿರಾತನಾಗುತ್ತೇನಲ್ಲವೇ?

ಕರ್ಣಣ ಸ್ನೇಹದ ಭವ್ಯತೆಯನ್ನು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಪಂಪನಿಗೆ ತನ್ನ ಪೋಷಕ ಅರಿಕೇಸರಿ ರಾಜನಲ್ಲಿದ್ದ ಆತ್ಮೀಯ ಸ್ನೇಹದ ಸ್ವಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶೀಕೃತವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಇದು ಅಪೂರ್ವವೂ ಅದ್ಭುತರಮಣೀಯವೂ ಆಗಿರುವ ಪ್ರತಿಭಾ ವ್ಯಾಪಾರ, ಚಿಂತಿಸಿದಷ್ಟು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಈ ಪದ್ಯದ ಭಾವವಲ್ಲರಿ, ಇದರ ವಿಚಾರವಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಪಂಪನ ಅನಂತರ ಬಂದ ತಮಿಳು ಕವಿ ವಿಲ್ಲಿಪುತ್ತೂರಿನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ (ಕಾಲ ಸುಮಾರು ೧೩೭೫) ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹೋಲುವ ಪದ್ಯವೊಂದಿದೆಯೆಂದು ಬಲ್ಲುವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

೧೩. 'ಅಭಿವಂದನೇ' ಎಂಬ ದಿ.ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಬರೆದ 'ಪಂಪನ ಕರ್ಣ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ -

ಹಿಂದೊಂದು ದಿನ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತನ ಪಟ್ಟದರಸಿಯೊಡನೆ ಪಣವೊಡ್ಡಿ ನೆತ್ತವಾಡುತ್ತಿದ್ದಂದು ಸೋತ ಭಾನುಮತಿ ಸೋಲವನ್ನು ಕೊಡದೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಳಸಿದುದೂ, ಆಗ ಆ ಕಲಹದಲ್ಲಿ ಪಣವಾಗಿ ಒಡ್ಡಿದ್ದ ಅವಳ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರ ಹರಿದು ಹೋಗುವುದೂ, ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಏನು ಅಚಾತುರ್ಯವಾಗಿ ಹೋಯಿತು ಎಂದು ತಾನು ಅಳುಕುತ್ತಿದ್ದುದೂ, ದುರ್ಯೋಧನ ಮುತ್ತು ಚೆಲ್ಲಿರುವುದನ್ನೂ ಕರ್ಣನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡು 'ಇವನಾಯ್ವುದೊ ತಪ್ಪದೆ ಪೇಳಿಮ್' ಎಂದು ಗಮನವನ್ನು ಮುತ್ತುನ್ನು ಆಯುವ ಕಡೆಗೆ ಹರಿಸಿ ಅದೊಂದು ಅಚಾತುರ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ವರ್ತಿಸಿ ಅವನ ಅಳುಕನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿದುದೂ, ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರವೂ ಕರ್ಣನ ಸ್ಮೃತಿಪಟಲದಲ್ಲಿ ಹಾಯ್ದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. (ಪು. ೩೫೭)

೧೪. ಶ್ರೀ.ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯರ 'ಜನಪ್ರಿಯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ'ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕುವೆಂಪು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಈ ರೀತಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ-

ಒಂದು ದಿನ ಕರ್ಣನು ದುಯೋಧನನ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಭಾನುಮತಿಯೊಡನೆ ಪಗಡೆಯಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ದುಯೋಧನ ಅಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಕನಂತೆ ಆಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಭಾನುಮತಿ ಸೋತಳು (ಸೋತವರು ಗೆದ್ದವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಪಣ ಒಡ್ಡಿದ್ದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ). ಕರ್ಣ ತನಗೆ ಬರಬೇಕಾದ ಪಣವನ್ನು ಕೊಡೆಂದು (ರಾಣಿಯ ಕತ್ತಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾರಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಿ) ಕಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಮುತ್ತಿನ ಹಾರ ಹರಿಯಿತು. (ಗೆಲುವಿನ ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತಿದ್ದ ಕರ್ಣನಿಗೆ ಆಗ ಎಚ್ಚರವಾಯಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ). ಅದನ್ನು ಕಂಡು ಕರ್ಣ ಭಯದಿಂದ ನಡುಗುತ್ತ ನಿಂತ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ದುರ್ಯೋಧನ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಚಲಚಿತ್ತನಾಗದೆ, 'ಅಯ್ಯಾ, ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಡಲೇ?' ಎಂದು ಅದೊಂದು ಅಚಾತುರ್ಯವೇ ಅಲ್ಲವೇನೋ ಎಂಬಂತೆ ಕೇಳಿದ. ಅಂತಹ ರಾಜಶ್ರೇಷ್ಠನನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಸೇರಿಕೊಂಡರೆ ನಾನು ನಿಜವಾದ ಬೇಡನಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ?

೧೫. 'ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾರತಿ'ಯ ೫ನೆಯ ಸಂಪುಟದ ೧ನೆಯ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ. ಕೆ.ವೆಂಕಟರಾಯಾಚಾರ್ಯರು ಬರೆದ 'ಭಾನುಮತಿಕರ್ಣರು ನೆತ್ತವಾಡಿದರೇ?' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ. ಆರ್. ರಾಚಪ್ಪನವರ ಲೇಖನದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡುದರಲ್ಲಿ -

ಭಾನುಮತಿ ಕರ್ಣ ಇಬ್ಬರೂ ಪಗಡೆಯಾಡುತ್ತಿದ್ದರು....ದುರ್ಯೋಧನ ಇವರಿಬ್ಬರ ಆಟಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದನು. ಭಾನುಮತಿ ಆಟದಲ್ಲಿ ಸೋತು ಪಣವನ್ನು ಕೊಡಲು ನಿರಾಕರಿಸಿದಳು. (ಈ ನಿರಾಕರಣೆ ಸ್ತ್ರೀ ಸಹಜವಾದ ಆಭರಣಗಳ ಮೇಲಿನ ಆಸೆಯಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಸೋದರ ಸಮಾನನಾದವನಲ್ಲಿ ಸಲುಗೆಯೂ ಇರಬಹುದು) ಕರ್ಣ ಕಾಡಿದನು. ಫಲಕಾರಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಕ್ಷತ್ರಿಯೋಚಿತವಾದ ವಿಜಯೋನ್ಮಾದಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಕರ್ಣ ಸರವನ್ನು ಹಿಡಿದೆಳೆದ. ಸರ ಹರಿದು ಮುತ್ತುಗಳು ಈಡಾಡಿದುವು. ಆಗ ಕರ್ಣನಿಗೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ತಾನು ಮಾಡಿದುದು ಅಕಾರ್ಯವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಬಳ್ಕುತ್ತಾನೆ. (ಭಯದಿಂದ ತಲೆಬಾಗುತ್ತಾನೆ). ಇಲ್ಲಿ 'ತಪ್ಪದೆ ಪೇಳಿಂ' ಎಂಬ ಮಾತು ಬರಲು ಕರ್ಣನಿಗೆ ಮುತ್ತಿನ ಸರವೂ ಬೇಡ, ಮತ್ತೇನೂ ಮಾತೂ ಬೇಡ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಹೋದರೆ ಸಾಕು ಎನಿಸಿರಬೇಕು.

೧೬. ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿದ, ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟರಾಯಾಚಾರ್ಯರು ಬರೆದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ -

ಭಾನುಮತಿ (ಕೌರವನಲ್ಲಿ)ನೆತ್ತಮನಾಡಿ ಸೋತಳು ಸೋಲಮನೀವುದೆಂದು (ಕೌರವ) ಕಾಡುತ್ತಿರೆ ಲಂಬಣವು ಪರಿಯಿತು. ಮುತ್ತಿನ ಕೇಡನೆ ನೋಡಿ ನೋಡಿ (ಭಾನುಮತಿ) ಬಳ್ಕಿದಳು. 'ಏವಮಿಲ್ಲದೆ ತಪ್ಪದೆ, ಇವನಾವುದೊ ಪೇಳ್' ಎಂದು ಸ್ವಗತವಾಗಿ ದುರ್ಯೋಧನ ಹೇಳಿದನು. ಹೀಗೆಂದ ಇಂತಹ ಭೂಪೋತ್ತಮನನ್ನು ಬಿಸುಟ್ಟು, (ಇಲ್ಲಿ) ಇರದೆ, ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೊಕ್ಕರೆ, (ಈ ಕರ್ಣನು) ಬೇಡನಲ್ಲವೇ?' ಎಂದು ಹೀಗೆ ಕರ್ಣ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆಂದನು.

೧೭. 'ನಂದಾ ನೆನಪು' (ಪ್ರಕಾಶಕರು ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು-೧-೧೯೭೨) ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಲೇಖನಾದಿ ಸಮುಚ್ಚಯದಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀ ಕ.ವೇಂ. ರಾಘವಾಚಾರ್ ಅವರ 'Adi Kavi Pampa'ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ -

When I and queen Bhanumati were playing dice in the presence of Duryodhana. I teased her to surrender the wager, her necklace, because she lost the game. She was loath to yield and resisted and in the struggle the necklace, snapped. I stood

shivering all over the frame at the sight of the scattered pearls. The kind without a trace of Jealousy, asked me if he could pick them up. Oh, tell me! were I to forsake such a king and comeover to you, will I not be a Beda (unwanted vyadha)[2]

ಇದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಮಾದರಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ರಚನೆ ಎಂದು ನಂಬುವ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಆ ರಚನೆಯೊಳಗಡೆಯೇ ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ಈ ಪದ್ಯದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡ ಪಂಡಿತರು (ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಪಂಪಭಾರತವನ್ನೂ ಮರೆತು!), ಕೇವಲ ಈ ಪದ್ಯದ ಬಗೆಗೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಗುಣವೆಂದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ರಚನೆಯೆನ್ನುತ್ತಲೇ ಅದರೊಳಗೂ ಕವಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು. ಇದರಂತೆ ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ೮ನೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಪಂಪನ ದೃಷ್ಟಿಯೇನು ಎಂಬುದೇ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

(ಈ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಮಾಡಿದವರು, ತೆಕ್ಕುಂಜದವರು. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮರೆವಿಗೆ ಸಂದ ಆ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ನೋಡಿ : **ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ** ಸಂ-೫೬ ಸಂ-೧ ಪುಟ-೧೯-೨೪.)

ಅನುಬಂಧ-೩

(ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೦ ಟಿಪ್ಪಣಿ ೧೨ಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ)

ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ವಿಷ್ಣುಭಟ್ ಅವರ ಶ್ರೀರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಕೃತಿಯಿಂದ ಆಯ್ದ ಕೃತಿಭಾಗ. ಇದು ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಒಂದು ಮಾದರಿ.

ಬಂದನು ಭರತನಾ ಕ್ಷಣದೊಳೋದುಲಿತದ । ರಂದವೇನೆಂದು ಕೇಳಿದನು ಒಂದುಳಿಯದೆ ಮುನಿ
ಪೇಳಲು ಧರೆಗೆ ಹಾ । ಯೆಂದು ಮೂರ್ಛಿತನಾಗುತೆದ್ದು॥

ಭರತ : ಬಂದನು ಭರತ! ಈ ಧ್ವನಿ ಅದೆಲ್ಲಿಂದಲೋ ಆಗಾಗ ಕೇಳಿಸುವಂತಾಗುತ್ತಿದೆ! ಏನಿದರರ್ಥ. ಈ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ ದುಃಸ್ವಪ್ನ ಅಬ್ಬಾ! ಈಗಲೂ ಕಣ್ಣೆದುರು ನಿಂತಂತಿದೆ. ಏನು ಭಯಂಕರ? ತೀರ್ಥರೂಪರು ಕೊಳಕು ಬಟ್ಟೆಯನ್ನುಟ್ಟು ತಲೆಯನ್ನು ಕೆದರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಬೆಟ್ಟದ ತುದಿಯಿಂದ ಗೋಮಯದ ಗುಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಬೀಳುವಂತೆಯೂ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಈಜಾಡಿಕೊಂಡೆದ್ದು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಹೂಮಾಲೆ ಧರಿಸಿ, ಕೆಂಪು ಗಂಧ ಬಳೆದುಕೊಂಡು ಕತ್ತೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ರಥವನ್ನೇರಿ ದಕ್ಷಿಣ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಹೋದಂತೆಯೂ, ತಕ್ಷಣವೇ ವಿಕಾರರೂಪದ ರಾಕ್ಷಸಿಯು ಕೆಂಬಣ್ಣದ ಸೀರೆಯುಟ್ಟುಕೊಂಡು. ತಂದೆಯಿದ್ದಲ್ಲಿಗೆ ಧಾವಿಸಿ, ಅವರನ್ನು ಹಿಡಿದೆಳೆವಂತೆಯೂ ಮತ್ತು ಏನೇನೋ. ಅದನ್ನ ನೆನಸಿದರೆ ಮೈಯು ಜುಮ್ಮೆನ್ನುತ್ತಿದೆ. ಬೆಳಗಾದ್ದೆ ತಡ ಅಯೋಧ್ಯೆಯಿಂದ ದೂತರು ವಸಿಷ್ಠರ ಅತ್ಯವಸರದ ಕರೆಯ ಪತ್ರ ಸಮೇತ ಬರಬೇಕೇ? ಬಂದ ದೂತರ ಮಾತಿನಿಂದಾಗಲೀ. ತಂದ ಪತ್ರದಿಂದಾಗಲೀ, ವಿಷಯವೊಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗದೆ ಒಟ್ಟನಿಂದ ಒಡನೆಯೇ ಹೊರಡಲೇ ಬೇಕೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಖಚಿತವಾದ್ದರಿಂದ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ತಡಮಾಡದೆ ಅಜ್ಜನವರ ಅಪ್ಪಣೆ ಪಡಕ್ಕೊಂಡು, ಶತ್ರುಘ್ನ ಹಾಗೂ ರಕ್ಷಣಾ ಸೈನ್ಯದೊಡನೆ, ಶೀಘ್ರಗಾಮಿಗಳಾದ ಕುದುರೆಗಳನ್ನು ಹೂಡಿ, ರಥವನ್ನೇರಿ ಪೂರ್ವಾಭಿಮುಖವಾಗಿ ಹೊರಟ ನಾನು, ಸುದಾಮ, ಹ್ರಾದಿನಿ, ಶತದ್ರು, ಶೀಲಾವಹ, ಸರಸ್ವತಿ, ಕುಲಂಗ, ಗಂಗಾ, ಕುಟಿಕೋಷ್ಠಿಕಾ, ಉತ್ತಾನಿಕಾ, ಕುಟಿಕಾ, ಸ್ಥಾಣುಮತಿ, ಗೋಮತಿ ಎಂಬ ನದಿಗಳನ್ನೂ ಏಲಾಧಾನ, ಶಲ್ಯ ಕರ್ತನ, ಚೈತ್ರರಥ, ಚಾರುಂಡವನ, ಅಂಶುಧಾನ, ಪ್ರಾಗ್ವಟಿ, ಧರ್ಮವರ್ಧನ, ತೋರಣ, ಜಂಬೂಪ್ರಸ್ಥ, ನರ್ವತೀರ್ಥ, ಹಸ್ತಿಪೃಷ್ಠಕ, ಲೌಹಿತ್ಯ, ಸಾಲವನ ಹೀಗೆ ಹಳ್ಳಿ ಪಟ್ಟಣಗಳನ್ನು ಕಳೆದು ಬರುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಾ ಏಳು ರಾತ್ರಿಗಳು ದಾಟಿ ಎಂಟನೆಯ ದಿನ ಈ ಅರುಣೋದಯದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಯೋಧ್ಯಾ ನಗರಿಯ

ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಇದೇನು ಅವಸ್ಥೆ ವೈಜಯಂತಿ ಅನ್ನುವ ಮಹಾದ್ವಾರದ ಬಳಿಯೂ ನಿಶ್ಯಬ್ಧ. ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ದೂರದವರೆಗೂ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ದೊಡ್ಡ ಕಲಕಲ ಶಬ್ದವೇ ಇಲ್ಲ. ದ್ವಾರಪಾಲಕರು ಎದ್ದು ನಿಂತು ವಿಜಯವಾಗಲಿ ಎಂದು ನುಡಿದು ವಂದಿಸಿ ದೂರ ಸರಿದರಾದರೂ ಮುಖಗಳು ಬಾಡಿ ಬಸವಳಿದಂತಿವೆ. ಒಳ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೆ ಇದೇನು? ಬೀದಿ ಮನೆಗಳ ಮುಂಭಾಗ ಎಂದಿನಂತೆ ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿಲ್ಲ. ಅರಿಶಿನ ಕುಂಕುಮಾದಿಗಳಿಂದ ಹೊಸ್ತಿಲನ್ನು ಅರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ, ಧೂಪಗಂಧಗಳ ಸುಗಂಧವಿಲ್ಲ. ಮುದ್ದು ಮುಖದ ಮಕ್ಕಳಾಗಲೀ, ಮುಗುಳುನಗೆಯ ಮಂಗಳಾಂಗಿಯರಾಗಲೀ, ಇದಿರು ಕಾಣುತ್ತಲೇ ಇಲ್ಲ. ಕಂಡಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಂತಿಯ ಕಳೆಯಿಲ್ಲ. ದೇಗುಲದ ಘಂಟಾನಾದವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲ ಇಲ್ಲ ಒಂದೂ ಇಲ್ಲ ಅಮರಾವತಿಯಂತೆ ಅಲಂಕೃತವಾದ ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಏನಾಗಿದೆ! ಅಯ್ಯೋ ಅರಮನೆಯತ್ತ ನೋಡಿದರೆ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಹಾರುತ್ತಿದ್ದ ವಿಜಯಧ್ವಜವನ್ನು ಅರ್ಧಕ್ಕಿಳಿಸಿದಂತಿದೆ. ಎಂತಹ ಅಶುಭ ಸೂಚನೆಯಿದು. ಮೌನ ಎತ್ತೆತ್ತಲೂ ಮೌನ. ಒಳ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೆ ತಂದೆಯವರ ಸುಳಿವೆ ಇಲ್ಲ. ವಸಿಷ್ಠರೂ, ಸುಮಂತ್ರರೂ ಇದಿರು ಬರುವಂತಿದೆ ವಂದಿಸಿ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಮಂತ್ರಿಗಳೇ, ಗುರುಗಳೇ ಏನಿದೂ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ.

ವಶಿಷ್ಠ : ಭರತಕುಮಾರ ಬಾ ಕುಳಿತುಕೊ, ಪ್ರಯಾಣ ಸುಖಕರವಾಗಿತ್ತೇ. ವಿಶ್ರಾಂತಿಗೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಅವಸರದ ಕಾರ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅರುಹಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಏನು ಮಾಡಲಿ ರಾಜಕುಮಾರ ಸಹನೆಯಿರಲಿ. ನಿನ್ನ ಮಾತೆ ಕೈಕೇಯಿಗೆ ಮಹಾರಾಜರು ಹಿಂದೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಎರಡು ವರದ ಪ್ರಕಾರ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರುಷ ಅರಣ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ, ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ನಿನಗೆ ಮಾಡುವ. ಈ ಉಭಯ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಅವಳು ಇದಿರಿಟ್ಟದ್ದರಿಂದ ಸತ್ಯವಾಕ್ಯ ಪರಿಪಾಲನೆಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮ, ಸೀತಾ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಸಮೇತ ಅರಣ್ಯವಾಸಕ್ಕೆ ಹೋಗಿಯೂ ಆಯಿತು. ಪುತ್ರವಿಯೋಗದ ಚಿಂತೆಯನ್ನು ತಾಳುವ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ನಿನ್ನ ತೀರ್ಥರೂಪರ ಪರಲೋಕಗಮನವೂ ಆಯಿತು.

ಭರತ : ಕೇಳಲಾರೆ ಕೇಳಲಾರೆ ಹ ಜನಕಾ ಜನಕಾ ರಾಮಾ ರಾಮಾ (ಮೂರ್ಛಿತನಾಗಿ ಎದ್ದು) ಪ್ರಳಯಕಾಲದ ರುದ್ರನೇ

ಪ್ರಳಯಕಾಲದ ರುದ್ರನಂತೆಯಾರ್ಭಟಿಸಿ ಕಂ। ಗಳ ಮೇಲೆ ಕಿಡಿಗೆದರಿದನು । ಹೊಳೆವ ಖಡ್ಗವ
ಕೊಂಡು ಮಾತೆಯ ಕಡಿವೆನೆಂ। ದಿಳಿಯೆ ಸುಮಂತ್ರ ಬೊಧಿಸಿದ ॥

ಭರತ : ಎಲ್ಲಿರುವಳವಳು ಕುಲಘಾತಕಿ, ಮಹಾರಾಜರನ್ನು ಮಸಣಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿ ಮಣ್ಣುಮುಕ್ಕಿರಿಸಿದ ಮದಾಂಧೆ! ಇನ್ನು ಒಂದು ಮೂಹೂರ್ತವೂ ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿರಲಾಗದು. ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿಂದ ಪವಿತ್ರವಾದ ಪುಣ್ಯಗೃಹದ ಮಹತ್ವಿಕೆಯ ಮಣಿಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಮಲಿನವನ್ನಂಟಿಸಿದ ಪತಿದ್ರೋಹಿಯ ಕೆಂಬಣ್ಣದ ರಕ್ತದಿಂದಲೇ ಈ ಕೊಳಕನ್ನೆಲ್ಲವನ್ನು ತೊಳೆದು, ಪಿತೃ ಭಕ್ತಿಯ ತೀರ್ಥ ಜಲವನ್ನು ಪ್ರೋಕ್ಷಿಸಿ ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಭರತನಿದ್ದೂ ಪ್ರಯೋಜನವೇ, ಪ್ರಳಯರುದ್ರನೇ ಬಂದರೂ ಈ ಖಡ್ಗಕ್ಕೆ ಗಣ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ.

ಸುಮಂತ್ರ : ತಡಿ ತಡಿ ಭರತಾ ತಡಿ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ ದೈವಸ್ವರೂಪಿಣಿಯಾದ ಮಾತೆಯನ್ನು ಕೊಂದು ಮಹಾಘಾತಕಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತೀಯಾ. ಯಾವ ತಾಯಿಯ ಮೊಲೆ ಹಾಲಿಂದ ನೀನು ಬಲಿತು ಬೆಳೆದೆಯೋ, ಯಾವಳು ನಿನ್ನ ಸರ್ವಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ಸಮರ್ಪಣಭಾವದಿಂದ ಸಾಕಿ ಸಲಹಿದಳೋ; ಅಂತಹ ಹೆತ್ತ ಜನನಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತೀಯಾ? ಎಂಥ ಅನ್ಯಾಯವಿದು. ಶಾಂತನಾಗು ಅವಳ ದುಡಿಮೆ ನಿನಗಾಗಿಯೇ.

ಭರತ : ಎನಗಾಗಿ.......

ಎನಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮ ವನಕೆ । ತೆರಳಿದ ಮೇಲೆ । ಅನುಮಾನವೇನೆನ್ನ । ಜನನಿಯೇ ಇವಳು ॥

ಭರತ: ಸುಮಂತ್ರರೇ ನಿಮ್ಮ ಮಾತನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತೇನೆಂತ ಗ್ರಹಿಸಬಾರದು ಸುಮಂತ್ರರೇ ಗ್ರಹಿಸಬಾರದು. ನೀವು ತಿನ್ನಿಸಿದ ಹಣ್ಣಿನ ರುಚಿ ಈಗಲೂ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ನೀವು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಹೇಳಲಿಕ್ಕರ್ಹತೆಯಿದ್ದವರೆ. ಇನ್ನು ನೀವೂ, ಗುರುಗಳೂ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರಾರಿದ್ದಾರೆ ನನಗೆ? ಆದರೆ ಮರ್ಯಾದೆಯ ಮನೆತನದ ಅಶ್ವಪತಿ ಮಹಾರಾಜರ ಪುತ್ರಿಯಾಗಿ, ವಿಶ್ವಿಖ್ಯಾತ ದಶರಥ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳ ಪತ್ನಿಯಾಗಿ, ಒಬ್ಬ ಸತ್ಪುತ್ರನ ಮಾತೆಯಾಗಿ, ಇವಳೂ ಹೀಗೆ ಮಾಡಬಹುದೇ. ಅಜಾನುಬಾಹುವೂ, ಅರವಿಂದಾಕ್ಷನೂ, ವಿಶಾಲವಕ್ಷನೂ, ಕಾರ್ಯದಕ್ಷನೂ ಆದ ಅಣ್ಣ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರ, ಶೃಂಗಾರಮಯ ಬಂಗಾರ ಭೂಷಣ, ಪಟ್ಟೆಪಿತಾಂಬರಗಳಿಂದಲಂಕೃತನಾಗಿ ಪಟ್ಟ ಭದ್ರಾಸನದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿ ಮಾಂಡಲಿಕ ಮಂಡಳಿಯಿಂದ ವಂದನೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿದ್ದವನನ್ನು ನಾರುಬಟ್ಟೆಯನ್ನುಡಿಸಿ. ಜಟೆಯನ್ನು ಬಿಗಿಸಿ ತಾಪಸನಂತೆ ಮಾಡಿ ಕಳುಹಿಸಿದಳಲ್ಲ ಈಕೆ ಯಾರಿಗಾಗಿ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಎನಗಾಗಿ ಎನಗಾಗಿ ಎಂತ ಜಪಿಸುತ್ತಾ ಇರಲಿ. ನಾನು ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಾದರೂ ಎಣಿಸುವಂಥಾದ್ದೆ ಇದು. ಬಹುಕಾಲ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದೆ ಕೊರಗುತ್ತಿದ್ದು ದೈವಾನುಗ್ರಹದಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ ಪುತ್ರರನ್ನು ಪಡೆದು ಅವರ ಶ್ರೇಯಸ್ಸನ್ನು ಕಂಡು ಆನಂದದಿಂದಿದ್ದ ಧರ್ಮಪ್ರಭುವನ್ನು ಕೊಂದೇ ಬಿಟ್ಟಳಲ್ಲ. ಇಂಥ ಪತಿಘಾತಕಿಯ ಕತ್ತನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪೇ ಆದರೆ ಅವಳಾಗಿಯೆ ಹೋಗಿ

ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಾದರೂ ಬೀಳಲಿ, ವಿಷವನ್ನಾದರೂ ಕುಡಿಯಲಿ, ಇಲ್ಲವೇ ಕೊರಳಿಗೆ ನೇಣನ್ನಾದರೂ ಬಲಿದು ಪ್ರಾಣಾರ್ಪಣೆಗೈದು ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ ಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಲಿ. ಅಷ್ಟಾಗದಿಂದ್ದರೆ ಕೌಸಲ್ಯೆಯರ ದುಃಖ......

ಕೌಸಲ್ಯೆಯರ ದುಃಖ / ಕಾಂಬುದಕೆ ಮುನ್ನವೇ / ಸಾವುದೇ ಲೇಸೆಂದು / ತಾ ತಿಳಿದನಂದು//

ಭರತ: ಸರ್ವೇಶ್ವರಿಯಾದ ಸರ್ವಮಂಗಳೆಯಂತೆ, ಸದಾ ಮಂಗಲಪ್ರದೆಯಾಗಿ, ಪತಿಪರಾಯಣತೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಬೆಳಗುವ ದೇವತಾ ಸ್ವರೂಪಿಣಿಯಾದ, ಕೌಸಲ್ಯಾ ತಾಯಿಯವರನ್ನು ಸಹಿಷ್ಣತೆ, ಸಾತ್ವೀಕತೆ, ಸತೀತ್ವಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾದ ಸುಮಿತ್ರಾಮ್ಮನವರನ್ನು ಯಾವ ಮುಖದಿಂದ ನಾನು ನೋಡಲಿ? ಯಾವ ಮಹಾನುಭಾವನ ಜನ್ಮ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಇಡೀ ಅಯೋಧ್ಯಾ ಪಟ್ಟಣವೇ ಪವಿತ್ರವಾಯಿತೋ, ಯಾವನ ಪಾದಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಕಲ್ಲಾಗಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಅಹಲ್ಯಾ ದೇವಿಯ ಶಾಪ ಪರಿಹಾರವಾಯಿತೋ, ಯಾವನ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರತಾಪದಿಂದ ಪರಮೇಶ್ವರನ ಬಿಲ್ಲೂ ಬಾಗಿ ಮಣಿಯಿತೋ, ಅಂತಹ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನನ್ನು ಹೆತ್ತು ಹೊತ್ತು ಸಾಕಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಆ ದೊಡ್ಡಮ್ಮನವರು, ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಿಯಂತಹ ಸತಿ ಜಾನಕೀ ಸಹಿತ ನಾರಾಯಣನಂತೆ ದಾಂಪತ್ಯ ಜೀವನದಿಂದಿದ್ದು ರಾಜ್ಯದ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಚನವಾಗುವ ಮುಹೂರ್ತಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಆ ಒಬ್ಬನೇ ಒಬ್ಬ ಮಗ ಪತ್ನಿಸಮೇತ ಅರಣ್ಯವಾಸಕ್ಕೆ ಹೋದ್ದನ್ನು ಹೇಗೆ ತಾನೇ ಸಹಿಸಿಕೊಂಡಾರು. ಅಂತೆಯೇ ಸಕಲ ಗುಣಶೀಲ ಲಕ್ಷಣಾನ್ವಿತ ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ವಿಯೋಗ ದುಃಖ ಸುಮಿತ್ರಾದೇವಿಯರನ್ನಂತು ಬಿಟ್ಟೀತು. ಅಯ್ಯೋ ಅಯ್ಯೋ ಸುಮಂತ್ರರೇ ಆ ಮಹಾಮಾತೆಯರ ಕಣ್ಣೀರ ಕಾಲುವೆಯನ್ನು ಕಾಣುವಂಥಾ ಹತಭಾಗ್ಯನಾದೆನಲ್ಲಾ ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸತ್ತರೇನಂತೆ.

ಸುಮಂತ್ರ : ಭರತಕುಮಾರ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹಸಿವು, ಬಾಯಾರಿಕೆ, ಶೋಕ, ಮೋಹ, ಮುಪ್ಪು, ಮರಣ ಎಂಬ ಮೂರು ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಸಕಲ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೂ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ಶಕ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಕರ್ಮಾನು ಬಂಧವಾದ ಇಂತಹದ್ದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಧೈರ್ಯಗೆಟ್ಟರೆ ಹೇಗೆ? ಇಂದು ಸಾಯುವೆನೆಂದರೆ ಪರಿಹಾರವಾಯಿತೇ ಅದರಲ್ಲೂ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಎಂಬುದು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪಾಪ. ಧರ್ಮಜ್ಞನೂ, ವಿಚಾರವಂತನೂ, ಆದ ನೀನೂ ಹೀಗೆನ್ನುವುದೇ.

ಭರತ : ಸುಮಂತ್ರರೇ ನೀವನ್ನುವುದೂ ನ್ಯಾಯವೇ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರ ನನಗೆ ಅಗ್ರಜನಲ್ಲವೇ.

ಅಗ್ರಜನ ಪೊರಡಿಸಿದ ಆ ದೋಷ ಪಿತೃವಧೆಯು / ಅಗ್ನಿಯೊಳಗಲ್ಲದೇ /ಹೋಗದೆನ್ನಗಲಿ//

ಭರತ: ಅಮಾತ್ಯರೇ ಇಕ್ಷ್ವಾಕು ವಂಶದ ಇದುವರೆಗಿನ ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟ ಪುಟಗಳನ್ನು ಮಗುಚಿದರೂ, ಪಟ್ಟವಣೆಯ ಪಟ್ಟಭದ್ರ ಹಕ್ಕು ಜ್ಯೇಷ್ಠ ಪುತ್ರನಿಗಲ್ಲದೆ ಕನಿಷ್ಠನಿಗೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮರಕ್ಷಣೆಗೆ, ಪ್ರಜಾಪರಿಪಾಲನೆಗೆ ಪರಂಪರೆಯ ನೀತಿ ನಿಯಮ ನಿಷ್ಠೆಗೆ, ಗೌರವ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ ಹೆಸರಾಂತ ಈ ಮನೆತನದ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಉಳಿಸುವುದಕ್ಕಲ್ಲದೆ ಅಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಾನು ಮುಂದಾದೇನೇ? ನ್ಯಾಯವಾಗಿಯೂ ನಾವು ನಾಲ್ಕು ಜನ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯವನು ಅಣ್ಣ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನಿರುವಾಗ, ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ರತ್ನ ಸಿಂಹಾಸನವೇರಬೇಕಾದವನು ಅವನೆ. ಪ್ರಳಯ ಗಂಗಾಧರನ ಧನುಸ್ಸನ್ನೆತ್ತೀ ಬಗ್ಗಿಸಿದ ಹಾಗೂ ರಣಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರಚಂಡ ಪರಶುರಾಮನ ಕೋದಂಡವನ್ನು ಹಿಡಿದೆಳೆದು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸಿದ, ವೀರವಿಕ್ರಮ ಮಾರ್ತಾಂಡನಾದ ರಾಘವೇಂದ್ರನಿಗಲ್ಲದೆ ಬೇರಾರಿಗೆ ಈ ಅರ್ಹತೆ. ಮಹಾವೃಷಭವು ಎಳೆಯಬಲ್ಲ ಭಾರವನ್ನು ಕರು ಎಳೇದೀತೇ. ಹಕ್ಕಿನ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ, ಪ್ರಾಜ್ಞತೆಯ ಯಾವುದೇ ಯೋಗ್ಯತೆಯೂ ಇಲ್ಲದ ನನಗೆ ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೇ? ನಾನಾಗಲೀ, ಶತ್ರುಘ್ನರಾಗಲೀ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ ನಾರಾಯಣನಂತೆ ನರರ ನಾಡಿನಾಡಿಯನ್ನಾಡಿಸುವ, ಪುರುಷೋತ್ತಮನಾದ, ಅಣ್ಣನ ಆಯುಧಗಳಂತೆ ಅನುವರ್ತಿಗಳು, ಹೀಗಿರುವಾಗ ಅಂಥವನ ಅರಣ್ಯವಾಸಕ್ಕೂ, ತನ್ಮೂಲಕ ಉಂಟಾದ ತೀರ್ಥರೂಪರ ಮರಣಕ್ಕೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ ಕಾರಣನಾದ ಈ ಭರತನು ಪಾತಕಿಯೇ ಆದ ಮೇಲೆ ಈ ಪಾಪ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೆ ಪಾವಕನಿಗೆ ಪ್ರಾಣ ಸಮರ್ಪಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾದೀತೇ? ಅದ್ದರಿಂದ ಹೀಗೆಂದೇ ನಿರ್ಧಾರ.

ಹೀಗೆಂದು ಭರತನಣಿ / ಯಾಗೆ ಕಂಡು ಸುಮಂತ್ರ / ರಾಘವನು ಪೇಳ್ದಮಾ / ತಾಗ ಪೇಳಿದನು//

ರಾಜಕುಮಾರ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತವಾದ ಇಕ್ಷ್ವಾಕು ವಂಶದ ಶುದ್ಧ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸವಿದ್ದು, ಅನುಭವಪೂರ್ಣ ಶ್ರದ್ಧಾಭಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ನಿನ್ನ ಧರ್ಮನಿಷ್ಠೆ, ಪಿತೃಭಕ್ತಿ, ಭ್ರಾತೃಪ್ರೇಮ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಎಷ್ಟು ಕೊಂಡಾಡಿದರೂ ಸಾಲದು. ನೀನಾಗುವುದು ಮತ್ತೊಬ್ಬನಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಾಕ್ಷಣವೇ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ತನಗಾಗಿ ಕಾದಿಟ್ಟ ಸಿಂಹಾಸನಾರೋಹಣ. ಅಧಿಕಾರ ಸ್ವೀಕಾರ ಆದರೆ ನೀನದನ್ನು ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲೂ ಗ್ರಹಿಸಲಾರೆ. ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರ ತಂದೆಯ ಸತ್ಯ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾ ಪಾಲನೆಗೆಂದೇ ತಾನಾಗಿ ತನ್ನದೆ ಆದ ಪಟ್ಟದ ಹಕ್ಕನ್ನು ತ್ಯಾಗಮಾಡಿ ಅರಣ್ಯವಾಸಕ್ಕೆ ನಗುನಗುತ್ತ ಹೋಗಿರುವಾಗ, ಅದರಲ್ಲಿ ನಿನ್ನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಪರಾಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಯಥಾರ್ಥ ಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿದ್ದೂ ಪಾಪ ಬಂತಲ್ಲಾ ಅಂತ ನೀನು ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಡುವ ಅಗತ್ಯವೇನುಂಟು? ಸ್ವತಃ ರಾಘವೇಂದ್ರನಿಗೇ ಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ ಅವನನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಚೈತನ್ಯ ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವ ಶಕ್ತಿಗಾದರೂ ಇದೆಯೇ? ಈಗ ನೀನೇ ವಿಚಾರಮಾಡು. ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಏನೂ

ಪಾಪವಿಲ್ಲದಾಗ, ನೀನೇಕೆ ಅಗ್ನಿಗೆ ಬೀಳಬೇಕು. ನಿನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಯಂತೆಯೇ ಆದರೂ ಒಂದು ಪಾತಕದ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾಪವನ್ನೇ ಮಾಡುವುದೇ? ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಂತಹ ದೋಷ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತನೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿಸಲಾರನು. ಅದ್ದರಿಂದ ಉದ್ವೇಗಕ್ಕೊಳಗಾಗದೆ ಶಾಂತನಾಗು.

ಭರತ : ಸುಮಂತ್ರರೆ ನನ್ನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನೀವಿಟ್ಟ ಸದ್ಭಾವನೆಗೆ ನಾನು ತುಂಬಾ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಅದರೂ ನನ್ನ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಶ್ರೀರಾಮ ಸೀತಾ ಲಕ್ಷ್ಮಣರಿಲ್ಲದ ಅಯೋಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ಯಾವ ಮಾರ್ಗವೂ ಕಾಣುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ, ಏನನ್ನಾದರೂ ಬಿಟ್ಟೇನು ಅವರನ್ನು ಬಿಡಲಾರೆ ಸುಮಂತ್ರರೆ ಬಿಡಲಾರೆ.

ಸುಮಂತ್ರ : ನಿನ್ನಂತಹ ಭ್ರಾತೃ ಪ್ರೇಮಿಗೆ ಒಪ್ಪತಕ್ಕ ಮಾತನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದೀಯಾ! ಭರತಕುಮಾರ ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವಿದೆ ನೋಡು. ಯಾವ ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನು ನೀನು ಅತ್ಯಂತ ಪೂಜ್ಯತೆಯಿಂದ ಕಾಣುತ್ತೀಯೋ ಆ ಮಹಾನುಭಾವನೇ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವಂತೇ ಹೇಳಿದ ವಿಚಾರವೊಂದುಂಟು ಅದನ್ನಾದರೂ ನೀನು ಒಪ್ಪುವಿಯಲ್ಲಾ.

ಭರತ : ಅಣ್ಣನು ತಾನಾಗಿ ಅಪ್ಪಣೆ ಮಾಡಿದ್ದುಂಟೇ ಏನದು ಬೇಗ ಹೇಳಿ ಬೇಗ ಹೇಳಿ.

ಸುಮಂತ್ರ : ಭರತನು ಪಟ್ಟಾಭಿಷಿಕ್ತನಾಗಿ ಸೂರ್ಯವಂಶದ ಘನತೆಯನ್ನೆತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ರಾಜ್ಯಪಾಲನೆ ಮಾಡಿ ಕೀರ್ತಿವಂತನಾಗಲಿ, ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರದ್ಧಾಭಕ್ತಿಯಿಂದ ನೋಡಿ ಸೇವಾ ನಿರತನಾಗಲಿ, ಕೌಸಲ್ಯಾ ದೇವಿಗಾಗಲೀ ಸುಮಿತ್ರೆಯವರಿಗಾಗಲೀ ಮಕ್ಕಳು ಹತ್ತಿರವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬಾರದಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಲಿ, ನಮ್ಮ ವಿಚಾರ ಚಿಂತಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಏನೇನೂ ಕಷ್ಟವಿಲ್ಲದೆ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರುಷದ ಅರಣ್ಯವಾಸದ ಅವಧಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಬರುತ್ತೇವೆ. ಇದಿಷ್ಟು ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನ ನಿರೂಪಣೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮುಂದಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೇ ಸಿದ್ಧನಾಗು.

ವಶಿಷ್ಠರು : ರಾಜಕುಮಾರ ಹೌದು. ಈಗ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲಸವೊಂದು ಬಾಕಿಯೇ ಇದೆ. ಒಡನೆಯೇ ರೂಢಿಪಾಲಕಗೆ.....

ರೂಢಿಪಾಲಕಗೊಡನೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕರ್ಮವನು । ಮಾಡಿದಾಕ್ಷಣದೊಳಗೆ । ಭರತ ಪೊರವಂಟ॥

ವಶಿಷ್ಠರು : ಅಖಂಡ ಭೂಮಂಡಲಕ್ಕೆ ಧೀಶವಾಗಿದ್ದು ಅಮರಲೋಕದಲ್ಲೂ ತನ್ನ ವಿಜಯ ಧ್ವಜವನ್ನು ಹಾರಿಸಿ, ಅಪಾರವಾದ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ, ಪ್ರಜಾಜನರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಸ್ಥಾನಗಳಿಸಿ,

ಬಹುಕಾಲ ಭಾಗ್ಯವಂತನಾಗಿ ಬಾಳಿ ಪರಂಧಾಮುವನ್ನು ಸೇರಿದ ದಶರಥ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಕಳೇಬರವು ತೈಲದ್ರೋಣಿಯಲ್ಲೇ ಇನ್ನು ಇರುವುದಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ರಾಜಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ತೆಗೆದು ವಿದ್ಯುಕ್ತ ರೀತಿಯಿಂದ ದಹನ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡುವುದು ಪ್ರಥಮ ಕರ್ತವ್ಯ. ಆಮೇಲೇ ಹನ್ನೊಂದನೆ ದಿನ ಪರಿಶುದ್ಧಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಶ್ರಾದ್ಧಾದಿ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸಬೇಕು. ಈಗ ವಿಪ್ರರಿಗೆ ಪುಷ್ಕಳವಾಗಿ ಧನವನ್ನೂ, ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಿಳಿಯ ಮೇಕೆಗಳನ್ನೂ ನೂರಾರು ಗೋವುಗಳನ್ನು ದಾನಮಾಡಿ ಭೂರಿಭೋಜನ ದಕ್ಷಿಣೆಗಳಿಂದ ಸಂತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸಿ ಪುತ್ರನು ತಂದೆಗೆ ಮಾಡುವ ಪರಲೋಕ ಕ್ರಿಯಾ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಲೋಪವಿಲ್ಲದಂತೆ ಜಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಮರುದಿನ ಹದಿಮೂರರಂದು ಅಸ್ಥಿ ಸಂಚಯನಾದಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿಮಾಡಬೇಕಾಗಿಯದೆ. ಭರತಕುಮಾರ ಅಪ್ಪಾದ ಮೇಲೆ ನಿನ್ನ ತಂದೆಯ ಸತ್ಯ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾ ಪಾಲನೆಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನು ತ್ಯಾಗಮಾಡಿ ಹೋದ ರಾಜಸಿಂಹಾಸನದ ಪಟ್ಟಾಭಿಷಿಕ್ತನಾಗಿ ಸೂರ್ಯವಂಶದ ಧವಳ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬರದಂತೆ ರಾಜ್ಯವನ್ನಾಳುವವನಾಗು.

ಭರತ : ಗುರುಗಳೇ ತಮ್ಮ ಅಪ್ಪಣೆಯಂತೆ ಪಿತೃ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯ ಕೊರತೆಯೂ ಬಾರದಂತೆ ನೆರವೇರಿಸಲು ನಾನು ಈ ಕ್ಷಣದಿಂದಲೇ ಸಿದ್ಧನಿದ್ದೇನೆ. ತಮ್ಮಂಥವರ ದೂರದೃಷ್ಟಿಯ ಮುಂಜಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ತೀರ್ಥರೂಪರ ದೇಹವನ್ನಾದರೂ ನೋಡಸಿಕ್ಕಿದ್ದೂ ಪುಣ್ಯವೇ ಸರಿ. ಮುಂದೆ ಹೇಗೆ ಬೇಕೋ ಹಾಗೆ ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟು ನಮ್ಮನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುವ ಮಹಾಭಾರ ತಮ್ಮದು. ಪೂಜ್ಯರೇ ಆದರೆ ತಾವು ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಅನುಜ್ಞೇಮಾಡಿದ ನನ್ನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎಷ್ಟಕ್ಕೂ ನಾನು ಒಪ್ಪಲಾರೆ. ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದು ಬಂದ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಜೇಷ್ಠ ಪುತ್ರನಾದ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನೇ ಈ ಸೂರ್ಯಕುಲದ ರತ್ನಪೀಠವನ್ನೇರಿ ರಂಜಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ತಾವು ಮಂತ್ರಿಗಳೂ ಪ್ರಜಾಸಮಸ್ತರೂ ನನ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮನ್ನಿಸುವಿರಿ ಎಂಬ ವಿಶ್ವಾಸವೂ ನನಗಿದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ವಿರೋಧಿಸಿದರೆ ನಾನೂ ಅರಣ್ಯವಾಸಕ್ಕೇ ಹೋದೇನು. ಇದು ನನ್ನ ಅಚಲವಾದ ನಿರ್ಧಾರ. ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಅಣ್ಣನನ್ನು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಿಂದಲಾದರೂ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆತಂದು ಪಟ್ಟಾಭಿಷಿಕ್ತನಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಬಹುದೆಂಬ ನಂಬುಗೆಯೂ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಮೊದಲು ಮಾಡುವ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕಾರ್ಯಮುಗಿಸಿದೊಡನೆಯೇ ತಮ್ಮೆಲ್ಲರನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಮಾತೆಯರು ಸಮೇತವಾಗಿಯೇ ಹೊರಡಲೇಬೇಕು. ಮಂತ್ರಿ ಸುಮಂತ್ರರೇ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗುವ ದಾರಿಯನ್ನು ಉತ್ತಮಪಡಿಸುವಂತೆ ಕಾರ್ಮಿಕರಿಗೆ ಆಜ್ಞಾಪಿಸಿ ಬಿಡಿ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಹೋಗುವುದು ನಾವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ನಾನಾ ಸೈನ್ಯವಕೂಡಿಕೊಂಡು.

ಪದ್ಯ :ಅಣ್ಣ ನೋಡು ಭರತ ರಾಜ್ಯ । ತನ್ನದಾಯಿತೆಂಬ ಗರ್ವ । ವನ್ನು ತೋರ ಬರುವ ತಮ್ಮ । ಕಣ್ಣ ಇದಿರಿಗೆ। ಮಿಣ್ಣಗಿರಿ ನೀವು ನೇರಳೆ । ಹಣ್ಣ ಕೆಡಹಿದಂತೆ ಬಲವ । ಬನ್ನಬಡಿಸಿ ಬಿಡುವೆ । ಕ್ಷಣದಿ ನಿನ್ನ ಕರುಣದಿ ॥

ಲಕ್ಷ್ಮಣ : ಅಣ್ಣಾ ಉತ್ತರ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ರಥ, ಗಜ, ಅಶ್ವ ಪದಾತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮಹಾ ಸೈನ್ಯವು ಬಂದು ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಕೂಟದ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ತಲುಪಿಯದೆ. ಸೇನೆಯ ಕಾಲತುಳಿತದಿಂದೆದ್ದ ಧೂಳು ಆಕಾಶವನ್ನೆಲ್ಲ ತುಂಬಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆಯಲ್ಲಾ. ನಾನು ಎತ್ತರವಾದ ಮರವನ್ನೇರಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಕೋವಿದಾರಧ್ವಜದಿಂದೊಪ್ಪುವ ಭವ್ಯ ರಥವೊಂದು ಬೃಹದಾಕಾರದಿಂದ ಕಂಗೋಳಿಸಿಯದೆ, ಎಂತಲೇ ಭರತಾಗಮನವೆಂದೇ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡೆ. ಪಟ್ಟಾಭಿಷಿಕ್ತನಾಗಿ ತನ್ನ ರಾಜ್ಯವು ನಿಷ್ಕಂಟಕವಾಗಿರಲೆಂದು ಆ ಕೈಕೇಯಿ ಮಗ ದುರಹಂಕಾರದಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂಹರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕೆಟ್ಟ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾನೆಂಬುದಕ್ಕೇ ಸಂಶಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಬರಲಿ ಅಣ್ಣಾ ಇವನಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲವೇ ನಾವು ಮಹತ್ತರವಾದ ಕಷ್ಟಕ್ಕೆ ಈಡಾದುದು. ಇವನಿಗೋಸ್ಕರವೇ ಅಲ್ಲವೇ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಬರಬೇಕಾದ ರಾಜ್ಯವು ನಿನಗೆ ತಪ್ಪಿ ಹೋದುದು. ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಂದಿನಿಂದಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೇರಳೆಯೆ ಮುಂತಾದ ಹಣ್ಣುಹಂಪಲುಗಳನ್ನು ಕೆಡಹಲಿಕ್ಕೇ ಮಾತ್ರ ಉಪಯೋಗವಾಗಿದ್ದ ಈ ಕೈಯ ಆಯುಧಗಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸವೇ ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಯಿತು. ನೋಡುತ್ತಾ ಇರುನಂದನವನವನ್ನು ನುಗ್ಗಿ ಛಾನಾ ಹಾನಿಗೈಯುವ ಮದ್ದಾನೆಯಂತೆ ಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರದಲ್ಲೇ ಭರತನನ್ನೂ ಸೈನ್ಯ ಸಮೇತ ನುಚ್ಚುನೂರಾಗಿ ಮಾಡಿ ರಕ್ತದಿಂದ ಕೈತೊಳೆಯುತ್ತೇನೆ. ಮಾಗಿದ ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಬೀಳಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಈ ಕಾರ್ಯ ದೈವಾನುಗ್ರಹದಿಂದ ನನಗೆ ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವೇ ಸರಿ. ಅಪಕಾರ ಮಾಡಿದವನನ್ನು ಕೊಂದರೆ ಅವನು ಯಾವನೇ ಇರಲಿ ಅದು ಅಪರಾಧವಲ್ಲವೆಂಬುದು ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಮ್ಮತ. ಭರತನು ಧರ್ಮವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ ವಧೆಯಿಂದಾಗಿ ದುರಾಸೆಯಿಂದ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬಾಯ್ಬಿಟ್ಟ ಆ ಘಾತಕಿ ಕೈಕೇಯಿಗೆ ತಕ್ಕ ಶಾಸ್ತಿಯಾದಂತೆಯೂ ಆಯಿತು. ನಿಮ್ಮದೊಂದು ಕರುಣಾಪೂರ್ಣ ಅಪ್ಪಣೆಯಾದರೆ ನನಗೆ ಯಾವುದೂ ಲಕ್ಷ್ಯವಲ್ಲ ಹೊರಡಲೇ.

ಶ್ರೀರಾಮ :ಲಕ್ಷ್ಮಣಾ ಸುಮ್ಮಗಿರು

ಸುಮ್ಮಗಿರು ಭರತ ಬರುವ / ಧರ್ಮವನು ಅರಿಯೆ ನೀನು / ಹೆಮ್ಮಗಾರನಲ್ಲ ಗುಣದಿ ನಮ್ಮ ಸಹಜನು//

ಶ್ರೀರಾಮ : ಲಕ್ಷ್ಮಣಾ ನೀನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಾರದಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಸುಮ್ಮನೇ ಇದ್ದರೂ ನನಗೆ ಸಂತೋಷ

ಭರತನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಮಾತಾಡಬಾರದು. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಒಂದಾಗಿ ಆಡಿ ಹಾಡಿ ಕುಣಿದ ನಮಗೆ ಅವನ ಹೃದಯ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಏನರ್ಥವಿದಕ್ಕೆ ಒಮ್ಮೆಯಾದರೂ ಭರತನ ಬಾಯಿಂದ ನಮಗೆ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅಪ್ರಿಯವಾದ ಮಾತುಗಳು ಬಂದದ್ದುಂಟೇ. ಅಂಥವನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ಪಡುವೆಯಲ್ಲ. ಧರ್ಮಬುದ್ಧಿಯವನೂ, ವಿಚಾರವಂತನೂ ಆದ ಆ ಭ್ರತೃವತ್ಸಲನು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಾಕ್ಷಣವೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರಲಾರದ ದುಃಖದಿಂದ ನೊಂದು ಸಹಿಸಲಾರದೆ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಂದವನಿರಬೇಕು. ಸತ್ಯವಾಗಿ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತೇನೆಂದು ತಂದೆಗೆ ಮಾತು ಕೊಟ್ಟ ನಾನು ಭರತನು ವಿರೋಧ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಂದರೂ ಅತನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಲೇ? ಕೆಟ್ಟ ಹೆಸರನ್ನು ತರುವ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಏನು ಮಾಡಲಿ. ತಮ್ಮಂದಿರ ಜೊತೆಗೂಡಿ ಇರಬೇಕೆಂದೂ, ಅವರಿಗೆ ಸುಖವಾಗಬೇಕೆಂದೂ ನಾನು ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಬಯಸುವೆನೇ ಹೊರತು ನನಗೋಸ್ಕರವಲ್ಲ. ಲಕ್ಷ್ಮಣಾ ಸಮುದ್ರಪರ್ಯಂತವಾದ ಈ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಗೆದ್ದು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನನಗೇನೂ ಅಶಕ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಧರ್ಮದಿಂದ ದೇವೇಂದ್ರ ಪದವಿಯು ದೊರೆತರೂ ನನಗೆ ಬೇಡ. ಭರತನನ್ನು, ನಿನ್ನನ್ನು ಶತ್ರುಘ್ನನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಿಮಗಿಲ್ಲದ ಸುಖ ನನಗೆ ಬರುವುದಾದರೆ ಅದನ್ನು ತಕ್ಷಣವೇ ಧಿಕ್ಕರಿಸಿಯೇನು. ಈಗಂತೂ ಅಂಥಾದ್ದೇನು ಆಗಿಲ್ಲ. ಭರತನು ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲೂ ನಮಗೆ ಕೆಡುಕೆಣಿಸುವವನಲ್ಲ. ನನಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಶ್ವಾಸವುಂಟು, ಲಕ್ಷ್ಮಣಾ ಅಲ್ಲಿ ನೋಡು ಎದುರಿಗೆ ಬೃಹದಾಕಾರದ ಶತ್ರುಂಜಯವೆಂಬ ಆನೆ ಸೊಂಡಿಲನ್ನು ತೂಗಾಡುತ್ತಾ ಬಂತು. ಆದರೂ ನಮ್ಮ ಸಿಂಹಾಸನದ ಘನತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ರಾಜಗಾಂಭೀರ್ಯ ಇನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೆ ಇದೆ. ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ನಮ್ಮ ಮನೆತನದ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಕಾಯುವುದರಲ್ಲೇ ದೇಹವನ್ನು ಸವೆಸಿದ ಈ ಗಜರಾಜನ ಆಗಮನವೂ ಭಾಗ್ಯವೆ. ಬರಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣಾ ಬರಲಿ.

ಲಕ್ಷ್ಮಣ : ಅಣ್ಣಾ ತಪ್ಪಾಯಿತು ಕ್ಷಮಿಸಿಬಿಡಿ.

ಬಂದೆಯಾ ಇನವಂಶವಾರಿಧಿ । ಚಂದ್ರ ನಾ ಬರುವಾಗ ನಿನ್ನೊಡ । ನೆಂದುದಿಲ್ಲವೆನುತ್ತ
ಮನದಲಿ । ನೊಂದೆಯೆನ್ನೈ॥

ಶ್ರೀರಾಮ : ಭರತಾ ಬಂದೇಯಾ! ಬಾ, ನನ್ನ ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊ. ವತ್ಸಾ, ನಿನ್ನನ್ನು ಆಲಂಗಿಸಿ ಶಿರಸ್ಸನ್ನು ಅಘ್ರಾಣಿಸದೆ ಎಷ್ಟು ಕಾಲವಾಗ ಹೋಯಿತು ಆಗಾಗ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾರೈಸುತ್ತಿದ್ದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಈಗಲಾದರೂ ಸಮಾಧಾನವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಂತಲ್ಲ! ಅದೇ ಸಂತೋಷ. ನಾವು ಇತ್ತ ಬರುವಾಗ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದ್ದು ಬೇಸರ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಏನು ಮಾಡಲಿ ಎಲ್ಲವು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಿದಂತೆ

ಆಗಬೇಕೆಂದರೆ ಯಾರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಆ ಬಗ್ಗೆ ನೀನು ವ್ಯಸನ ಪಟ್ಟುಕೊಂಡೆಯಾ? ಬಹುದಾರದಿಂದ ಪ್ರಯಾಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಸಕರವಾದ ಈ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದು ಬಿಟ್ಟೆಯಲ್ಲ! ಆಶ್ಚರ್ಯ. ಮಹಾಸಾಗರದಂತೆ ವಿಶ್ವವಿಶಾಲ ಯಶೋವಿಸ್ತಾರವುಳ್ಳ ಸೂರ್ಯವಂಶದ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಪ್ರಭಾಮಯ ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ನೀನೀಗ ಅಯೋಧ್ಯೆಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ಸಮಯವೇ? ಶಾಶ್ವತವಾಗ ಬಂದ ರಾಜ್ಯದ ಆಡಳಿತವು ಚಿಕ್ಕವನಾದ್ದರಿಂದ ಕೈತಪ್ಪಿ ಹೋಗಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ? ವಿದ್ವಾಂಸರೂ, ಧರ್ಮನಿಷ್ಠರೂ, ಮಹಾವರ್ಚಸ್ವಿಗಳೂ ನಮ್ಮ ಇಕ್ಷ್ವಾಕು ವಂಶದ ಕುಲ ಪುರೋಹಿತರೂ ಆದ ವಸಿಷ್ಠರನ್ನು ವಿಧಿವತ್ತಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವೆಯಾ. ದೇವತೆಗಳು, ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳು, ವಿದ್ಯಾ ಗುರುಗಳು, ಪಿತೃ ಸಮಾನರಾದ ಬಂಧುಗಳು, ವೃದ್ಧರು, ವೈದ್ಯರು ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಆದರಿಸುತ್ತಿರುವೆಯಾ. ನಿನಗೆ ಸಮಾನ ವಯಸ್ಕರೂ ಶೂರರೂ, ವಿದ್ಯಾವಂತರೂ, ಜಿತೇಂದ್ರಿಯರೂ, ಉತ್ತಮ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವರೂ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮನೋಗತವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸಮರ್ಥರೂ ಆದವರನ್ನು ಮಂತ್ರಿಗಳನ್ನಾಗಿ ನಿಯಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುವೆಯಾ. ತಮ್ಮಾ ರಾಜ್ಯವನ್ನಾಳತಕ್ಕವರಿಗೆ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಯೇ ಜಯಕ್ಕೆ ಮೂಲಕಾರಣವಾದ್ದು. ರಾಜ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪಂಡಿತರಾದ ಅಮಾತ್ಯರು ಆ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಯನ್ನು ಗೋಪ್ಯವಾಗಿಟ್ಟರಬೇಕು. ನೀನು ನಿದ್ರಾವಶನಾಗದೆ ಸರಿಯಾದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಎಚ್ಚರವಾಗುತ್ತೀಯಾ? ರಾತ್ರಿಯ ಕಡೆಯ ಜಾವದಲ್ಲೆದ್ದು ರಾಜನೀತಿಯ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೀಯಾ? ನಿನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ನೀನೆ ಯಾವ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ? ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿಯೂ ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ! ನಿನ್ನ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಯು ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮುಂಚೆಯೇ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಬಹಿರಂಗವಾಗುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ಸುಲಭ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಫಲವನ್ನು ಕೊಡತಕ್ಕ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಒಡನೆಯೆ ಆಚರಣೆಗೆ ತರುತ್ತಿರುವಿಯಷ್ಟೆ! ನೀನು ಅಚರಣೆಗೆ ತರಬೇಕೆಂದಿರುವ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಯು ಮೊದಲೆ ಸಾಮಂತರಾಜರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ ತಾನೆ? ಅದು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಗೊಂಡಿರಬೇಕು; ಅಥವಾ ಅರ್ಧದಷ್ಟಾದರೂ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರಲೇಬೇಕು. ಭರತಾ ನೀನು ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಬಂದು ಯಾವಾಗ ಅಧಿಕಾರ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಿದೆ? ಇವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಕೂಡಿಗೊಂಡು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಎಂದು ಹೊರಟೆ? ಕ್ಷೇಮವೇ.

ಕ್ಷೇಮವೇ ದಶರಥಪಿತಗೆ ಪರಿ । ಣಾಮವೇ ಶತ್ರುಹಗೆ ಮೊದಲಾ । ದಾ ಮಹಾಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ
ಕುಶಲವೆ। ಸೀಮೆಯೊಳಗೆ ॥

ಶ್ರೀರಾಮ : ಭರತ ಸೂರ್ಯವಂಶದಲ್ಲಿ ಎಂತೆಂತ ರಾಜರು ಆಗಿಹೋದರು. ಯಾರೊಬ್ಬರಿಗೂ ಯಾವುದೇ

ರೀತಯಲ್ಲೂ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲದಂತೆ ಧರ್ಮಾತ್ಮರಾಗಿ, ಪ್ರಜಾನುರಾಗಿಯಾಗಿ, ಪರಾಕ್ರಮಸಿಂಹರಾಗಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಗೂ ತಮ್ಮ ಧವಳ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಪಸರಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ದೇವಲೋಕದಲ್ಲೂ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ನಮ್ಮ ತೀರ್ಥರೂಪರು ಕ್ಷೇಮದಿಂದಿರುವರಷ್ಟೆ? ಮಾತೆಯರೂ, ಮನೆಮಂದಿ ಸರ್ವರೂ ಕುಶಲಿಗರಷ್ಟೆ? ವತ್ಸ, ನಿನ್ನ ಸತ್ಕಾರದಿಂದ ಸಂತೃಪ್ತನೂ, ಶೂರನೂ ಸೇನೆಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥನೂ ಆದವನನ್ನು ಸೇನಾಪತಿಯನ್ನಾಗಿ ನೇಮಿಸಿರುವೆಯಾ? ಅವನು ಧೀರನಾಗಿ ಲಂಚ ಮುಂತಾದ್ದಕ್ಕೆ ಇಚ್ಛಿಸದ ರಾಜನಿಷ್ಠೆಯುಳ್ಳವನಾಗಿರಬೇಕು. ಸೇನಾಪತಿಯು ಉತ್ತಮ ಕುಲದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಕಾರ್ಯದಕ್ಷನಿರಬೇಕು. ಬಲಶಾಲಿಗಳಿದ್ದು ಹಿಂದೆ ಅನೇಕ ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ವೀರಸೇನಾ ನಾಯಕರಿಗೆ ಪಾರಿತೋಷಕಗಳನ್ನಿತ್ತು ಸನ್ಮಾನಿಸುತ್ತಿರುವೆಯಾ? ಸೈನಿಕರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಆಹಾರ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು, ವೇತನವನ್ನೂ, ಸಮಯ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸಂದಾಯಿಸುತ್ತಿರುವಿಯಾ? ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬಿಸಬಾರದು. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ವಿದ್ವಾಂಸನನ್ನು ದೂತನನ್ನಾಗಿ ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೀಯಾ? ದೂತನೂ ಕಾರ್ಯಸಮರ್ಥನೂ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತನೂ ಆಗಿದ್ದು ಹೇಳಿ ಕಳಿಸಿದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಸುವ ಸತ್ಯವಂತನಾಗಿರಬೇಕು. ತಮ್ಮಾ ಅಯೋಧ್ಯಾನಗರವಾದರೋ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲಲು ಅಶಕ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅಯೋಧ್ಯೆಯೆಂಬ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮವನ್ನು ಪಡೆದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸ್ಥಳ ದೃಢವಾದ ಹೊರಬಾಗಿಲಿನಿಂದ ಕೂಡಿ ಚತುರಂಗ ಬಲಸಮನ್ವಿತವಾಗಿದೆ. ಸ್ವಕರ್ಮನಿರತರಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಕ್ಷತ್ರಿಯ, ವೈಶ್ಯರಿಂದ ತುಂಬಿದೆ. ಅವರೆಲ್ಲರು ಜಿತೇಂದ್ರಿಯರು, ಗೌರವಾನ್ವಿತರು ನಾನಾ ಬಗೆಯ ದಿವ್ಯ ಭವ್ಯ ಸೌಧಗಳಿಂದ ಅಯೋಧ್ಯೆಯು ವಿರಾಜಿಸುತ್ತಿದೆ. ವಿದ್ಯಾವಂತರಿಂದ ಶೋಭಿಸುವ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಆ ಪಟ್ಟಣವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತೀಯಾ? ನಮ್ಮ ಕೋಸಲ ದೇಶವು ಅಶ್ವಮೇಧಾದಿ ಮಹಾಯಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ನೂರಾರು ಸ್ಥಳಗಳಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಜೆಗಳು ಸುಖ ಸಂತೋಷದಿಂದಿದ್ದಾರೆ. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳೂ, ಅರವಟ್ಟಗೆಗಳೂ, ಸರೋವರಗಳೂ ತುಂಬಿವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಉತ್ಸವಗಳು ನೆರವೇರುತ್ತಲೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಮಸ್ತ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೃಷಿಯು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ದನಕರುಗಳೂ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಯಾವ ಹಿಂಸಾಕೃತ್ಯವೂ ಅಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕ್ರೂರಪ್ರಾಣಿಗಳ ಕಾಟವಿಲ್ಲ ಯಾವುದೇ ತರದ ಬಾಧೆಯ ಭಯವೂ ಇಲ್ಲ. ನೋಡಲೂ ರಮಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಪಾಪ ಬುದ್ಧಿಯ ಜನರೇ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ರಾಜ್ಯವದು. ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಸಮಸ್ತ ಜನರನ್ನೂ ಧರ್ಮದಿಂದ ಪಾಲಿಸುವುದು ರಾಜನ ಕರ್ತವ್ಯ. ದಂಡಧಾರಿಯಾಗಿ ಧರ್ಮದಿಂದ ಪ್ರಜಾರಕ್ಷಣೆ ಮಾಡುವ ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿಯಾದ ರಾಜನಿಗೆ ಸಮಸ್ತ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳೂ ವಶವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಪ್ರಾಜ್ಞನಿಗೆ ಪರಲೋಕದಲ್ಲೂ ಪರಮ ಸ್ಥಾನವೇ

ಇರುತ್ತದೆ. ಭರತಾ ನೀನು ಅಂತವನೇ ಇದ್ದೀಯಾ. ಆದರೂ ಸಹೋದರ ವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ ಒಂದಿಷ್ಟು ಸೂಚಿಸುವ ಮನಸ್ಸಾಯಿತು. ಬೇಸರಿಸಬೇಡ. ನೀನೀ ಜಟಾವಲ್ಕಲಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದ್ದೇಕೆ? ಮತ್ತು ಹಸನ್ಮುಖನಿರಬೇಕಿದ್ದ ನಿನಗೆ ಇಂದೇನಾಗಿದೆ? ಮುಖವು ಬಹಳ ಬಳಲಿ ಬಾಡಿ ಹೋಗಿದೆಯಲ್ಲಾ! ತಮ್ಮಾ ಏನವಸ್ತೆಯಿದು ಹೇಳಪ್ಪಾ.

ಭರತ : ಜಯ ಜಯ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರಾ

ಜಯ ಜಯ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರ । ಜಯ ಜಯ ರವಿಕೋಟಿಸಾಂದ್ರ । ಜಯ ಜಯ ಭಾನುಕುಲೇಂದ್ರ । ಜಯ ಜಯ ಉಪೇಂದ್ರ ॥ ಅಣ್ಣಾ ಶ್ರಿತಪೋಷ ಕೇಳು । ನಿನ್ನ ಪಿತ ಕಳುಹಿದ ಮೇಲೆ । ಅನ್ನ ಉಣ್ಣದೆಂಟು ದಿನಕೆ । ಇನ್ನು ನಾನು ಹೇಳ ಬೇಕೆ ಜಯ ॥

ಭರತ : ಜಯ ಜಯ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರ. ಕೋಟಿಸೂರ್ಯ ಸಮಪ್ರಭಾನ್ವಿತರಾದ ತೋಜೋಮಹಿಮೆಯಿಂದ ಕೋಸಲದೇಶಕ್ಕೂ, ಅಖಿಳವಿಶ್ವಕ್ಕೂ ಜಯವಾಗಲಿ. ಸೂರ್ಯವಂಶಕ್ಕೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದೇವತಾಸ್ವರೂಪಿಯಾಗಿ ವಾಮನಾವತಾರೀ ನಾರಾಯಣನಂತೆ ನಾಶರಹಿತವಾಗಿ ಬೆಳಗುವ ನಿನ್ನ ತತ್ವಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸಮಸ್ತರಿಗೂ ಶುಭಶಾಂತಿಯ ಜಯವಾಗಲಿ, ಅಣ್ಣಾ, ಧರ್ಮಭ್ರಷ್ಠನಾದ ನನಗೆ ಈ ರಾಜಧರ್ಮದಿಂದೇನಾಗಬೇಕು? ಮಕ್ಕಳಿಂದ ವೃದ್ಧರವರೆಗೆ ಬಡವರಿಂದ ಭಾಗ್ಯವಂತರವರೆಗೆ, ಪಕ್ಷಿಗಳಿಂದ ಮೃಗಗಳವರೆಗೆ, ಗಿಡಬಳ್ಳಿಗಳಿಂದ ವೃಕ್ಷಸಂತಾನದವರೆಗೂ ದೇಶಕ್ಕೆ ದೇಶವೇ ಯಾರ ಆಶ್ರಯಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿದೆಯೋ ಅಂತಹ ಸರ್ವಮಾನ್ಯರೂ, ಸಾಹಸ ಸಮುದ್ರರೂ ಆದ ನೀನೇ ಅಲಂಕರಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ, ದಿವ್ಯ ಸಂಹಾಸನವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಅರ್ಹತೆಯಿಲ್ಲದ ನಾನು ಏರುವೆನೆ ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಾದರೂ ಗ್ರಹಿಸಲಾರೆನಣ್ಣಾ ಗ್ರಹಿಸಲಾರೆ. ನಾನು ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಬಂದಾಗಿನಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ದೃಶ್ಯವನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಕ್ಷೇಮವೇ ಎಂಬ ನಿಮ್ಮ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾದೀತಷ್ಟೆ. ಬೀದಿ ಬೀದಿಯ ಯಾವ ಮನೆಯ ಮುಂದೂ ಅರಸಿನ, ಕುಂಕುಮದ ಅರ್ಚನೆಯಿಲ್ಲ, ಗೃಹಸ್ತ, ಗೃಹಿಣಿಯರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಗೆಲವಿಲ್ಲ, ಮುತ್ತುರತ್ನಗಳನ್ನು, ಸಕಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನೂ ರಾಶಿರಾಶಿಯಾಗಿ ಹಾಕಿ ನಗು ನಗುತ್ತ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲೇ ನಿರತರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವರ್ತಕರ ವರ್ತನೆಯೂ ಮೊದಲಿನಂತಿಲ್ಲ. ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಿನ್ನಾಣದಿಂದ ಸುತ್ತುತ್ತಿದ್ದ ಚೆನ್ನೆಯರ ಸುಳಿವಿಲ್ಲ. ಇದ್ದರೂ ಗೆಲುವು ಚೆಲ್ಲುವ ನಲ್ಮೆ ಬಲ್ಮೆಯಿಲ್ಲ. ಅರಮನೆಯ ದಾಸದಾಸಿಯರಲ್ಲೂ ಸಂತಸದ ಸಡಗರವಿಲ್ಲ. ಪಕ್ಷಿಗಳ ಇಂಚರಕ್ಕೆ ಇಂಪಿಲ್ಲ, ಕರುದನಗಳ ಕೂಗಿಗೆ ಪೆಂಪಿಲ್ಲ, ಪುಷ್ಪಗಳಿಗೆ ಸೊಗಸಿನ ಕಂಪಿಲ್ಲ ಮರಗಳ ಮಾಗಿದ ಹಣ್ಣಿಗೆ ಮಧುರತೆಯಿಲ್ಲ. ನಿಮಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕಾಲೆತ್ತದು, ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವುದೊಂದೇ ಕೆಲಸ. ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರ ಮನವರ

ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಸುದ್ದಿ ಕೇಳಿದ್ದೇ ಕೇಳಿದ್ದು ಬಚ್ಚಿ ಬಡವಾಗಿದ್ದರೂ, ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಹೊರಟಕ್ರಮವೇ ಕ್ರಮ, ಮೊದಲಿನದೇ ರಾಜ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ದಕ್ಷತೆಯ ಕಾರ್ಯ. ಅಲ್ಲಿ ದೂರದಲ್ಲಿ ಸೇನೆಯ ಮುಂದಿದ್ದು ನನ್ನ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಿಂದಲೆ ಇದೆ. ಕಂಡರೆ ಅರ್ಥವಾದೀತು. ಅಣ್ಣಾ ಅಣ್ಣಾ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ನಾನು ಯಾವ ಬಾಯಿಂದ ಹೇಳಲಿ! ಆದರೂ ಹೇಳಲೇಬೇಕು. ಸತ್ಯ, ಧರ್ಮ, ಸಾಹಸ, ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಎತ್ತಿದ ಕೈಯಾಗಿದ್ದು, ಬಹುಕಾಲ ಕೀರ್ತಿಶಾಲಿಗಳಾಗಿ ಬಾಳಿದ್ದ ನಮಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ಪರಮಪೂಜ್ಯರಾದ ತೀರ್ಥರೂಪರವರು ನಿನ್ನನ್ನು ಅರಣ್ಯವಾಸಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಆ ವಿಯೋಗ ದುಃಖವನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ ಅನ್ನ ಆಹಾರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹಾ ರಾಮ, ಹಾ ಲಕ್ಷ್ಮಣಾ, ಹಾ ಜಾನಕೀ ಎಂಬ ಒಂದೇ ಧ್ಯಾನದಿಂದ ಕೊರಗುತ್ತ ಕೊರಗುತ್ತ, ನಾನು ಆಗ ಕೈಕೇಯ ದೇಶದಲ್ಲೇ ಇದ್ದೆ. ಹೇಳಬೇಕೇ ಅರ್ಥವಾಯಿತಲ್ಲ ಅಣ್ಣಾ ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥರಾಗಿ ಹೋದರಣ್ಣಾ ಹೋದರು.

ಶ್ರೀರಾಮ : ಹಾ ಜನಕಾ ಜನಕಾ ಹಾ ಹಾ

ಜಾನಕಿ : ಹಾ ಮಾವಾ ಮಾವಾ ಮಾವಾ

ಲಕ್ಷ್ಮಣ : ಹಾ ಹಾ ಹಾ ಜನಕಾ

ವೇದೋಕ್ತ ಮಂತ್ರದಿಂದಪರ ಕರ್ಮಂಗಳಂ । ಸಾಧಿಸಿಯೆ ದಾನ ದಕ್ಷಿಣೆ ಹೋಮ ನೇಮದಿಂ ।
ಮೇದಿನೀಶಗೆ ಸ್ವರ್ಗವಂ ಕೊಳಿಸಿ ಸಕಲ ಪಿತೃಜನವ ಸಂತುಷ್ಟಿ ಪಡಿಸಿ ।। ಆ ದಿವಸ
ಉಪವಾಸದಿಂದಿರ್ದು ಮರುದಿನದೊ। ಳಾ ದಯಾಂಬುಧಿ ರಾಮಕೌಸಲ್ಯೆ ಸುಮಿತ್ರೆಯರ ।
ಪಾದಕೆರಗುತ ಸಕಲ ಮುನಿಜನರ ಮುಂದೆ ಧೈರ್ಯೋದ್ಧಾಮನಿಂತೆಂದನು।।

ಶ್ರೀರಾಮ : ಬಂದೆವಲ್ಲಾ ಮಂದಾಕಿನೀ ನದಿಗೆ ನೋಡಿ ನೋಡಿ ಯಾವುದೇ ಜಂಜಡವು ಇಲ್ಲದೆ ಕಿಲಕಿಲನೆ ನಗುವಂತೆ ಹರಿಯುವಾಗಿನ ನಾದ ಕೇಳುತ್ತಿದೆ. ಕಾಣುವವರ ಕಣ್ಮನಗಳನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಈ ಪುಣ್ಯವಾಹಿನಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ರಮಣೀಯವಾಗಿದೆ. ವಿಚಿತ್ರಾಕೃತಿಯ ಮಳಲ ದಿಣ್ಣೆಗಳಿಂದಲೂ, ಹಂಸ, ಸಾರಸ ಪಕ್ಷಿಗಳಿಂದಲೂ, ಸುಂದರವಾದ ಕಮಲ ಪುಷ್ಪಗಳಿಂದಲೂ, ಕಮನೀಯವಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲೂ ಹೂ ಹಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಬಳುಕುವ ನಾನಾ ಜಾತಿಯ ವೃಕ್ಷ ಸಂಕುಲ ಹುಲುಸಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಕೃಷ್ಣಾಜಿನ ಜಟಾವಲ್ಕಲ ಧಾರಿಗಳಾದ ಋಷಿಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂದು ಈ ಪವಿತ್ರ ನದಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ನಾನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಉದುರಿಬಿದ್ದ ಘಮ ಘಮಿಸುವ ಪುಷ್ಪರಾಶಿಗಳು ಗಾಳಿಗೆ ಹಾರುತ್ತ ಹಾರುತ್ತ ಇಲ್ಲಿ

ಸುಳಿಯುವವರ ತಲೆಗೆ ಮಂದಾಕಿನೀ ದೇವಿಯು ಪ್ರಸಾದವೀಯುವಳೋ ಎಂಬಂತೆ ಬೀಳುತ್ತಿರುವ ಚಂದವೇ ಚಂದ. ಪುಣ್ಯವಂತರೂ, ಶ್ರಮುದಮಾನ್ವಿತರೂ, ತಪಸ್ವಿಗಳೂ ಆದ ಸಿದ್ಧರು ನಿರಂತರ ಈ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಜ್ಜನಗೈಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಪರಮ ಪಾವನ ಮಂದಾಕಿನಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಸ್ನಾನಮಾಡಿ, ಪರಿಶುದ್ಧರಾಗಿ, ದಕ್ಷಿಣ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿ, ಅಪ್ಪನವರಿಗೆ ಅರ್ಪಿತವಾಗಲಿ ಎಂತ ಧ್ಯಾನಿಸಿ ತರ್ಪಣ ಬಿಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆ ಬಳಿಕ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬಂದು ಬೊರೆ ಹಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಇಂಗುದೀ ಬೀಜಗಳ ಉಂಡೆಯನ್ನು ದರ್ಭಾಸ್ತರಣದ ಮೇಲಿಟ್ಟು ತೀರ್ಥರೂಪರಿಗೆ ಪಿಂಡ ಪ್ರಧಾನ ಮಾಡಿ, ಪಿತೃಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷಯ ಫಲವಿತ್ತು ಸಂತೃಪ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸೋಣ. ಜನರಿಗೆ ಯಾವುದು ಆಹಾರವೋ ಅವರ ಇಷ್ಟದೇವತೆಗಳಿಗೂ ಅದೇ ಆಹಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಪ್ರಭುಂಜಿಸುವುದು ಹಣ್ಣುಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಆಕ್ಷೇಪವಿಲ್ಲ. ಬನ್ನಿ ಕಾರ್ಯ ಪೂರೈಸಿಬಿಡುವ, ಕಾರ್ಯ ಮುಗಿಸಿ ಪರ್ಣಾಶ್ರಮದ ಬಳಿಗೆ ಬರುವಾಗ, ಇದೇನು ಗುರುವಸಿಷ್ಠಾದಿಗಳೂ, ಮಾತೆಯವರು ಮೂವರೂ, ಸೇನಾ ಸಮಸ್ತವೂ, ಪುರ ಪ್ರಮುಖರೂ, ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೂ ಸೇರಿದ್ದಾರಲ್ಲ, ಗುರುಹಿರಿಯರಿಗೂ, ಮಾತೆಯರಿಗೂ ವಂದಿಸಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ, ಮಿಕ್ಕವರನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಮಾದರದಿಂದ ಮನ್ನಿಸಿ ಮಾತಾಡಿಸಿಬಿಡೋಣ. ಸಕಲರೂ ಬಂದುದು ಲೇಸಾಯಿತು.

ಬಂದುದು ಲೇಸಾಯಿತು ನೀವು ಹೀಗಾದ ಮೇಲೆ । ನೊಂದು ಮಾಳ್ಪುದಿನ್ನೇನು ನಾವು ।
ಎಂದಿಗಾದರೊಂದು ದಿನ ಸಿದ್ಧ । ಈ ದೇಹ ನಾಶ । ಹೊಂದದೇ ನಿಲ್ಲದಿದು ಬದ್ಧ॥

ಶ್ರೀರಾಮ : ಗುರುಗಳೂ, ಪರಮಪೂಜ್ಯರೂ, ಆದ ವಸಿಷ್ಠರೇ, ಜಾಬಾಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಮೌನೀಂದ್ರರೇ, ಮಾತೆಯವರೇ, ಮಹಾ ಸೈನಿಕರೇ, ಸರಿಯಾದ ಆಸನದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ತಮಗೆಲ್ಲ ಗೊತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ದರ್ಭೆ. ಹಸುರೆಲೇಗಳಲ್ಲೇ ಆಸೀನರಾಗಿ. ಬಹುದೂರದಿಂದ ಆಗಮಿಸಿ ಅಪಾರ ಪ್ರೀತಿ ತೋರಿದ್ದೀರಾ! ಈ ಬಗ್ಗೆ ಎಷ್ಟು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದರೂ ಕಡಿಮೇಯೇ, ನೀವೆಲ್ಲವರೂ ತಿಳಿದವರೇ ಇದ್ದು ಈ ರೀತಿ ನೊಂದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಗತಿಸಿದ ಮಹಾರಾಜರ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಿಸಲಾರದ ವ್ಯಸನವಾಗುವುದು ಸಹಜವೆ. ಆದರೆ ಮರಣವೆಂಬುದು ಮನುಷ್ಯರಿಗೂ, ಸಮಸ್ತ ಜೀವ ಜಂತುಗಳಿಗೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ ಅಲ್ಲವೆ? ಯಾವ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ತಾನೇ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆಯೇ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ? ದೈವವು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಇಲ್ಲಿಂದಲ್ಲಿಗೆ ಎಳೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಐಶ್ವರ್ಯಾಧೀಶರಿಗೂ ನಾಶವುಂಟು. ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೂ ಪತನವುಂಟು. ಎಂತಹ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಕಟ್ಟಡವಾದರೂ ಅದು ಹಳೆಯದಾದಾಗ ಒಂದು ದಿನ ಉರುಳಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಸಾವಿರಾರು ಕೊಂಬೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ, ನೆಲದಾಳದವರೆಗೂ ಬೇರುಗಳಿದ್ದು, ಭದ್ರವಾಗಿ ನಿಂತ

ಬೃಹದಾಕಾರದ ವೃಕ್ಷವೂ, ಕಾಲಕಳೆಯುತ್ತ ಎಲೆಗಳೆಲ್ಲ ಉದುರಿ, ರೆಂಬೆ ಕೊಂಬೆಗಳು ಒಣಗಿ ತನ್ನಿಂದತಾನೇ ಸತ್ತೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಎಷ್ಟೇ ಬಲಿಷ್ಟ ದೇಹದ ಮನುಷ್ಯನಾದರೂ ಪ್ರಾಯ ಹೋದ ಹೊದಂತೆ ಅವಯವಗಳು ಸುಕ್ಕುಗಟ್ಟುತ್ತವೆ; ಕೂದಲು ಬೆಳ್ಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಮುಪ್ಪಿನಿಂದ ದೇಹ ಜೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆ ತಾನೇ ಮನುಷ್ಯ ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಾನು? ಯಾವ ಪ್ರಭಾವ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದೀತು! ಹಣ್ಣಾದ ಎಲೆಗೆ ಉದುರುವ ಭಯ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅಳಿವವನನ್ನು ಉಳಿಸಲು ಯಾರಿಗೂ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮರಣ ಹೊಂದಿದವರಿಗಾಗಿ ಮನುಷ್ಯರು ಮರುಗುವುದು ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವೇ ಸರಿ. ನಮ್ಮ ತೀರ್ಥರೂಪರು ಧರ್ಮಾತ್ಮರು, ಸತ್ಯ ನಿಷ್ಠರು, ಸಾಹಸ ಸಮುದ್ರರು ಎಂತ ಕೀರ್ತಿವಂತರಾಗಿ ಬಹುಕಾಲ ರಾಜ್ಯವಾಳಿ, ಬಾಳಿದ ಮಹಾರಾಜರು, ಯಾಗಾದಿ ಸತ್ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಪುಣ್ಯಶಾಲಿಗಳಾದ ಅವರು ಜೀರ್ಣವಾದ ಮನುಷ್ಯ ದೇಹವನ್ನು ಪರಿತ್ಯಜಿಸಿ ಬ್ರಹ್ಮಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸಬಹುದಾದ ದಿವ್ಯ ದೇಹವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಥ ಮಹಾನುಭಾವರಿಗಾಗಿ ನಾವು ಯಾರೂ ಚಿಂತಿಸಬಾರದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಧೈರ್ಯ ತಂದುಕೊಂಡು ಅವರ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಚಿರಶಾಂತಿ ಬಯಸೋಣ. ಮುಂದೆ ಭರತನೆ ರಾಜನಾದ್ದರಿಂದ ಭರತನ ಮಾತನ್ನು ಸರ್ವರೂ ಮೀರಬಾರದು.

ಕಂದ ಪೋಗಯೋಧ್ಯಾನಗರಕ್ಕೆ ಆನೆ ಕುದುರೆ। ಮಂದಿ ರಾಜ್ಯವನಾಳುವುದಕೆ। ಅಂದಿನ ದಿನಕೆ
ನಾನು ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಜಾನಕಿಸಹಿತ। ಬಂದೇನು ಪಟ್ಟಣಕೇ ತತ್‌ಕ್ಷಣ॥

ಶ್ರೀರಾಮ : ಭರತ, ನೀನು ನನಗೆ ತಮ್ಮನೂ ಹೌದು, ಪ್ರಾಣಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೀತಿ ಪಾತ್ರನಾದ ಪುತ್ರ ಸಮಾನನೂ ಹೌದು. ವತ್ಸ ನನ್ನ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನೀನೀಗ ಕೇಳಿದವನೇ ಇದ್ದೀಯ! ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ನಿನ್ನನ್ನು ಮರೆಯಲಾರೆ, ಬಿಟ್ಟಿರಲಾರೆ. ಆದರೂ ತಮ್ಮಾ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ದೊಡ್ಡದು ನಮಗೆ ಕರ್ತವ್ಯ ಪಾಲನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಮೋಹಕ್ಕೂ ಬಲಿಬೀಳದೆ, ನಾನೀಗ, ಬೀಳ್ಕೊಡಲೇ ಬೇಕು. ನೀನು ವಿದ್ಯಾವಂತ, ಬುದ್ಧಿವಂತ ಹಾಗೂ ಧರ್ಮ, ಸತ್ಯ, ನೀತಿ ನಿಯಮ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯುಳ್ಳವ, ಮೇಲಾಗಿ ಒಳ್ಳೇ ಭ್ರಾತೃವತ್ಸಲ. ನಿನಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನೋಡು ನಮ್ಮ ತಾತ ಮುತ್ತಾತಂದಿರು ಅಲಂಕರಿಸಿದ ದಿವ್ಯ ಪೀಠವನ್ನು ನೀನು ಏರಲಿಕ್ಕಿದ್ದೀಯಾ. ಈ ಮೊದಲೇ ನಾನು ತಿಳಿಸಿದ ರಾಜಧರ್ಮಕ್ಕನು ಸಾರವಾಗಿ ರಾಜ್ಯ ಪರಿಪಾಲನೆಮಾಡಿ ಕೀರ್ತಿವಂತನಾಗಬೇಕು ಮಗೂ. ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ನೋಯಿಸಬೇಡ. ಅವರ ಕಣ್ಣೀರು ರಾಜನ ಸಂತತಿಯನ್ನೂ, ಪಶು ಮುಂತಾದ ಸಂತತಿಯನ್ನೂ ನಾಶಮಾಡೀತು. ತುಂಬಾ ಜಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ನೋಡಿಕೋ, ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ನಮ್ಮ ಕುಲ ಪುರೋಹಿತರಾಗಿ ಅನುಗ್ರಹಿಸುತ್ತ ಬಂದ, ವಸಿಷ್ಟರನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗೌರವದಿಂದ ಪೂಜಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ವಿಪ್ರ ಸ್ತೋಮವನ್ನೆಲ್ಲ

ಸ್ಥಾನಮಾನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮನ್ನಿಸುತ್ತಿರು. ಹಿರಿಯ ರಾಜತಂತ್ರ ಧುರೀಣರೂ, ನಮ್ಮ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಭಕ್ತರೂ, ಆದ ಸಮಂತ್ರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಬೆಲೆಕೊಟ್ಟು ಅವರನ್ನು ಒಳ್ಳೇ ಕ್ರಮದಿಂದ ಕಾಣುವವನಾಗು. ಅಂತೆಯೇ ಇತರ ಮಂತ್ರಿಗಳನ್ನು ಅವರವರ ಅಂತಸ್ತನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡೇ ವ್ಯವಹರಿಸು. ನಿನ್ನ ಜನನೀ ಕೈಕೇಯಿಯವರು ಏನೇ ಮಾಡಿರಲಿ, ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಮೇಲೆ ಸಿಟ್ಟಗೇಳದೆ ತಾಯಿ ಎಂಬ ನೆಲೆಯನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಮರೆಯಬೇಡ. ತಮ್ಮಾ ನನ್ನ ಮಾತೆಯವರನ್ನೂ ಸುಮಿತ್ರಾಮ್ಮನವರನ್ನೂ ನಮ್ಮ ವಿಯೋಗದ ನೆನಪೇ ಹುಟ್ಟದಂತೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಕೊರತೆಯೂ ಬಾರದ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೋ ಭರತಾ. ಆಯಿತು ನೀನಿನ್ನು ಚತುರಂಗ ಸೇನಾ ಸಮೇತ ಸಕಲರನ್ನೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಹೊರಟು ಅಯೋಧ್ಯಾ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಹೋಗು. ನಾವು ಮೂವರು ನಮ್ಮ ಅರಣ್ಯವಾಸದ ಅವಧಿ ಕಳೆದ ತಕ್ಷಣ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತೇವೆ. ನಿನಗೆ ಶುಭವಾಗಲಿ.

ಸೇವೆಗೆನುತ ತನ್ನ ಪಾವನಾಂಘ್ರಿಯೊಳಿಟ್ಟ / ಹಾವಿಗೆಯನು ಕೊಟ್ಟು / ಹರಸಿ ಬಿಳ್ಕೊಟ್ಟ //

ಶ್ರೀರಾಮ : ಭರತ ಹೌದು, ನನಗೂ ನೆನಪಿದೆ. ನೀನು ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದ್ದಿಯಾ ನಿನ್ನ ನಿರ್ಮಲವೂ, ನಿಸ್ಪೃಹವೂ ಆದ ಭ್ರಾತೃವಾತ್ಸಲ್ಯದ ಮಹಿಮೆ ಅಗಾಧವಾದ್ದು ಎಂತಲೇ ನನ್ನ ಪಾದಗಳ ಪಾದುಕೆಗಳೂ ಪಾವನವಾದುವು. ಹರಿಯಕಾಲಿಂದಲೊಗೆದು, ಹರನ ಜಟೆಯಿಂದ ನೆಗೆದು, ಹರಿದು ಬಂದ ಭಾಗೀರಥಿಯ ಶುದ್ಧ ಜಲ ಸೇಚನೆಯಿಂದ ಮೆರೆವ ಪುಣ್ಯಭಾಗ್ಯ ಹಾವಿಗೆಗಳಿಗೂ ಬಂತಲ್ಲ! ಬರಲಿ ಸಂತೋಷ, ಪಡೆಯುವವನ ಪವಿತ್ರೋದ್ದೇಶದಿಂದಾಗುವಷ್ಟು ಸಂತೃಪ್ತಿ ಕೊಡುವಾತನಿಗೆ ಬೇರೇನಿದೆ! ಬಾ ಭರತ ಬಾ, ಮಹರ್ಷಿಗಳಾದ ಗುರುವಸಿಷ್ಟಾದಿ, ಮಹಾಮಾತೆಯರ, ಮಂತ್ರಿಮಾನ್ಯರ, ಸಮಕ್ಷಮದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸು, ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಪರಿಪಾಲಿಸು, ಇದೋ ಹಿಡಿ ಶುಭವಾಗಲಿ.

ಭರತ : ಅಣ್ಣಾ ಕೃತಾರ್ಥನಾದೆ. ಪಾದಸ್ಪರ್ಷಮಾತ್ರದಿಂದ, ಪಾಪ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ, ಪಾಷಾಣದಿಂದೆದ್ದ ಅಹಲ್ಯಾದೇವಿಯಿಂದ ಮಂಗಳಾರತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಈ ಪರಮ ಪಾವನಾಂಘ್ರಿಗಳಾದ ಪವಿತ್ರವಾದ ಪಾದುಕೆಗಳ ಆರಾಧನೆಗಾದರೂ ಆಸ್ಪದವಾಯಿತಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಶಿರಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ತಮಗೆ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಬಂದು ಅಲಂಕರಿಸಿ ಪಟ್ಟದಾನೆ ಶತ್ರುಂಜಯನ ತಲೆಯ ಮೇಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಅಪ್ಪಣೆಯಾಗಲಿ.

ಶ್ರೀರಾಮ : ಒಳ್ಳೆಯದು ಆ ಗಜರಾಜನಿಗೆ ನಾನೂ ಸಂದರ್ಶನವಿತ್ತು. ಬಿಳ್ಕೊಡುತ್ತೇನೆ. ಸೀತಾಲಕ್ಷ್ಮಣರೂ

ಮುಂದೆ ಬನ್ನಿ. ನೋಡಿದಿರಾ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ದೇವೇಂದ್ರನ ಐರಾವತದಷ್ಟು ಘನತೆಯಿಂದಿದ್ದ ಶತ್ರುಂಜಯ ಪಾದುಕೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಯೂರಿ ಬಾಗಿ ಶಿರಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಧರಿಸಿ, ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿ, ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಮ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಮಿಕ್ಕಿದ ಭಕ್ತಿಭಾವದಿಂದಿರುವ ಈ ನಮ್ಮ ಪಟ್ಟದಾನೆ ಮೃಗಜಾತಿಯದ್ದಾದರೇನು. ಬಾಯಿಬಾರದಿದ್ದರೂ. ಬಣ್ಣಿಸಲರಿಯದ ಗೌರವವನ್ನು ಸಮರ್ಪಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುವಾಗ ಕಲ್ಲಾದರೂ ಕರಗದೆ ಇದ್ದೀತೆ. ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದಲ್ಲೂ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳಕೊಳ್ಳದ ಶತ್ರುಂಜಯವು ಎಂತಹ ಸ್ವಾಮಿ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದೆ. ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಇದಕ್ಕೆ ನಾನೆಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಭಕ್ತಿ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಟವಾಡುತ್ತ ಕಾಲ ಬಳಿ ಸುಳಿದರೂ, ಹೊಟ್ಟೆಯಡಿ ಹೊಕ್ಕರೂ, ಅತ್ತಿತ್ತ ಕದಲತೆ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿ ನಿಂತು ನೋಡುತ್ತಲಿದ್ದು ಆಟದ ಸಾಧನ ದೂರಕ್ಕೆ ಹಾರಿದರೆ ತಕ್ಷಣವೇ ಸೊಂಡಿಲಿಂದೆತ್ತಿ ಕಾಣಿಕೆ ಕೊಡುವಷ್ಟು ಭಯಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೈಗೀಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಈ ರಾಜ ಸೇವಾಸಕ್ತ, ನನ್ನ ಪ್ರೇಮದ ಬಂಧುವಂತಿದ್ದ ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ಆಗಲಿರಲಿ, ಹಲವು ಕಾಲಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ವಂಶದ ಪಟ್ಟದಾನೆಯಾಗಿ ದೇಹ ಸವೆಯಿಸಿದ ಈ ಭಾಗ್ಯಶಾಲಿಗೆ ಎಷ್ಟು ನೋವಾದೀತು. ಇದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ತೀರ್ಥರೂಪರ ನೆನಪು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಆಹಾ ರಾಜಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದ ಇದರ ಬೆನ್ನೇರಿ ಕುಳಿತು ಸವಾರಿಗೈಯುವ ಆ ದೃಶ್ಯ ಅಮರಾವತಿಯಲ್ಲಿ ಐರಾವತವಡರಿ ಆಗಮಿಸುವ ವಜ್ರಧಾರಿಯಂತೆಯೇ ಇದ್ದು ಎಷ್ಟೊಂದು ಭವ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡೈಸುವ ಗಂಡೆದೆ ಭೂಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಯಾವನಿಗಾದರೂ ಇತ್ತೆ. ಹಾ! ಇದೇನು! ಶತ್ರುಂಜಯ ಇನ್ನು ಮುಂಗಾಲುಗಳನ್ನೂರಿಕೊಂಡೆ ಇದೆಯಲ್ಲಾ, ನಾನು ಮಾತಾಡಿಸದೆ ಅದಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಶತ್ರುಂಜಯಾ ಏನಪ್ಪಾ ಇದು. ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನಿಲ್ಲು ನಿನ್ನನ್ನೊಮ್ಮೆ ಅಡಿಯಿಂದ ಮುಡಿಯವರೆಗೆ ನೋಡಿ ಆನಂದ ಪಡುತ್ತೇನೆ. ಸರಿ ಹಾಗೆ. ಏನು ಬಹಳ ಸೊರಗಿ ಹೋಗಿದ್ದೀಯಲ್ಲ. ಹೋ ಅರ್ಥವಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಯಾರಿಂದೇನು ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ಆಯುಷ್ಯ ತೀರಿ ಸ್ವರ್ಗ ಸೇರಿಬಿಟ್ಟರು. ನಾವೊಬ್ಬರೂ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವರ ಹತ್ತಿರ ಇಲ್ಲದದು ಶೋಚನೀಯವೆ. ಆದರೆ ವಿಧಿನಿಯಮದ ಮುಂದೆ ಮನುಷ್ಯನದೇನು ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಹೇಳು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕೊರಗಬೇಡ. ಇದೋ ಇನ್ನು ನೀನು ಈ ಭರತನನ್ನು ಮಹಾರಾಜರೆಂದೆ ತಿಳಿದು ಸೇವಾನಿಷ್ಠೆಯಿಂದಿದ್ದು ಸುಖವಾಗಿರು. ಒಪ್ಪಿ ತಲೆಯಾಡಿಸು. ಯಾಕೆ ಸುಮ್ಮಗಿದ್ದಿ! ನನ್ನತ್ತಲೆ ನೋಡುತ್ತ ಮತ್ತಷ್ಟೂ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುತ್ತೀ! ಓಹೋ! ಅದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲಪ್ಪ ನಾನು ತಂದೆಯವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಮಾತಿನಂತೆ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷ ಅರಣ್ಯದಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವಧಿ ಮುಗಿದಾಕ್ಷಣವೆ ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತೇನೆ. ಅಷ್ಟರವರೆಗೂ ನೀನೀಗ ಹೊತ್ತಿದ್ದಿಯಲ್ಲ ಈ ಪಾದುಕೆಗಳಲ್ಲೇ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತ ಭರತನಲ್ಲೂ ಭಕ್ತಿಯನ್ನಿರಿಸುತ್ತ ನಮ್ಮ ಮನೆತನದ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡು. ಸೀತಾಲಕ್ಷ್ಮಣರೇ ನೀವು

ನನ್ನ ಎಡದಲ್ಲೂ, ಭರತಶತೃಘ್ನರೇ ನೀವು ಬಲದಲ್ಲೂ, ಶತ್ರುಂಜಯದತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲಿ ಬನ್ನಿ, ಗಜರಾಜಾ ಸರಿಯಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸು. ಕಂಡೆಯಾ ಇದು ನೀನು ಮುಂದೆ ಸದಾಕಾಣಲಿಕ್ಕಿರುವ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮನ ದೃಶ್ಯ. ನಿನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊ ಸಾಕಲ್ಲ! ಏನು ಕಣ್ಣುತುಂಬ ಮತ್ತೂ ನೀರು? ಗೊತ್ತಾಯಿತು ಗೊತ್ತಾಯಿತು, ಆನಂದ ಭಾಷ್ಪ ಅಲ್ಲವೋ? ಹೌದ ನಾನು ನಿನ್ನ ಪರಿಶುದ್ಧ ಹೃದಯವನ್ನು ತಿಳಿಯೆನೇ? ಏನು ನಿನ್ನ ಮುಖಮೈಯನ್ನೊಮ್ಮೆ ಸವರಬೇಕೇ? ಸಂತೋಷದಿಂದ ಸವರುತ್ತೇನೆ. ಬಹಕಾಲ ನಿನ್ನನ್ನು ಪರಮಾತ್ಮ ಬದುಕಿಸಲಿ. ಗುರು ವಸಿಷ್ಟಾದಿಗಳೆ, ಮಹಾಮಾತೆಯರೆ ಸೀತಾಲಕ್ಷ್ಮಣ ಸಮೇತ ವಂದಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಅನುಗ್ರಹವಿರಲಿ. ಸುಮಂತ್ರಾದಿ ಮಂತ್ರಿಗಳೆ, ಸೈನಿಕರೇ, ಪುರಪ್ರಮುಖರೇ, ಸಮಸ್ತರಿಗೂ ಸಮಸ್ಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಭರತ ಶತೃಘ್ನರೇ ಸುಖ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಬಾಳಿ. ಶತ್ರುಂಜಯಾ ಮುಂದಾಗಿ ಮಾಗದರ್ಶಕನಾಗು. ನಿಮ್ಮ ಪ್ರಯಾಣ ಸುಗಮವಾಗಲಿ.

ಅನುಬಂಧ-೪

(ಅಧ್ಯಾಯ - ೬ ಟಿಪ್ಪಣಿ ೯೩ ಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ)

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ ಮತ್ತು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿರುವ ಕೆಲವು ಷಟ್ಪದಿಗಳಿವು :

ಮೋಹಮುಳ್ಳಡೆ ತಪ್ತತೈಲಪೂರಿತ ಘನಕ / ಟಾಹದೊಳ್ ಕೆಡಪಿಸುವನೇ ತಂದೆ ತನಯನಂ / ಬಾಹಿರಂಗದ ಶೋಕಮೆಂದು ಜರೆಯದೆ ಲೋಕಮೀಗ ಹಲುಬಲ್ ತನ್ನನು // ದ್ರೋಹಮಂ ಮಾಡಿದೆಂ ಎಂದೆನ್ನ ಮೇಲೆ ಮುಳಿ / ದಾಹವದೊಳಳಿದೈ ಸುಧನ್ವ ಕಾಯ್ದೆಣ್ಣೆಯೊಳ್ / ದೇಹವಮಂ ಕಾಯ್ದ ಕೃಷ್ಣಂ ಕಾದಲಹಿತನೇಕಾದನೈ ನಿನಗೆಂದನು //೧// (ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ ಪು.೪೨)

ತಾತ ಚಿತ್ತಯ್ಸಿದರೊಳೇನಹುದು ತಿರುಗಿ ಬಿಸು/ ಡೀ ತಲೆಯನಸುರಾಂತಕನ ಚರಣದೆಡೆಗೆ ಸಹ / ಜಾತನಂ ಕೊಂದಾತನಂ ಕೊಲ್ವೆನೆಂದು ಸುರಥನು ರಥಕ್ಕಡರಿ ಬಳಿಕ // ಖಾತಿಯಿಂದಾ ಶಿರವನಾ ಮರಾಳಧ್ವಜಂ / ಪೀತಾಂಬರನ ಪೊರೆಗೆ ಹಾಕಲಾ ಮುರಹರಂ / ಪ್ರೀತಿಯಿಂ ತೆಗೆದು ನಭಕಿಡಲದಂ ರುಂಡಮಾಲೆಯೊಳಾಂತನಲ್ಲಿ ಶಿವನ //೧// (ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ ಪು.೪೫)

ಆಗ ಮುರಹರನಾಜ್ಞೆಯಿಂದೆಚ್ಚು ಫಲುಗುಣಂ / ಬೇಗ ಸುರಥನ ಶಿರವ ನರಿಯಲಾ ತಲೆ ಬಂದು / ತಾಗುತಲಿ ಭರದೊಳಾ ಫಲುಗುಣನ ವಕ್ಷಮಂ ಕೆಡಹಿತಾ ಸ್ಯಂದನದಲಿ // ನೀಗಿದಂ ಮರವೆಯೆಂದರಿದಾ ಧನಂಜಯಂ/ ಬೇಗ ಕೃಷ್ಣನ ಚರಣಕೈ ತಂದು ಬಿದ್ದು ಹರಿ / ರಾಘವ ಜನಾರ್ದನ ಮುಕುಂದ ಎನುತಿರ್ದುದಾ ಶಿರಮುರೆ ವಿಕಾಸದಿಂದ //೧// (ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ ಪು.೪೭)

ಗರುಡನ ಗರಿಯ ಗಾಳಿಯೊಳ್ ಸಿಕ್ಕಿ ಬೆಂಡಾಗಿ / ತಿರುಗಿ ಬಂದಭವಂಗೆ ಭೃಂಗಿಯುಂ ಬಿನ್ನಯಿಸು / ತಿರ[illegible] ಕೇಳ್ದು ಗಿರಿಜೆ ನಸುನಗ[illegible] ಹರಿವಾಹನದ ಬಲ್ಮೆ[illegible]ಂ ನೆರೆ ಪೊಗಳ್ದು // [illegible]ದಾತನಂ ಜರೆಯೆ ತಲೆವಾಗಿ ಲಜ್ಜಿಸಲ್ / ಪುರಹರಂ ಕೃಪೆಯೊಳವನಂ ಮತ್ತೆ ಸಂತಯ್ಸಿ / ಕರೆದು ವೃಷರಾಜಂಗೆ ಬೆಸಸೆ ಬೆಂಬತ್ತಿದಂ ಪಕ್ಷೀಂದ್ರನಂ ಮುದದೊಳು //೧// (ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ ಪು.೪೮)

ಮುಳಿದು ಹಂಸಧ್ವಜಂ ಕಾಳಗಕೆ ನಿಲಲಾಗ । ನಳಿನಭವನಳುಕಿದಂ ಲೋಕಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಮತ್ತೆ । ಬಳಲಬೇಕೆಂದು ರವಿಮಂಡಲ ನಡುಗಿತೊಡನಯ್ತಪ್ಪ ಕಲಿರಭಸಕೆ॥ ಪ್ರಳಯಮಿಂದಹುದೆಂದು ಕಂಪಿಸಿತು ಧರೆ ಸ್ವರ್ಗ। ದೊಳಗೊಳಗೆ ತೆರಪಿಲ್ಲವೆಂದು ಗಜಬಜಿಸಿ ಸುರ । ಕುಲಮುಯ್ದೆ ಕಂಗೆಟ್ಟು ದಸುರಾರಿ ಚಿಂತಿಸಿದನರಸ ಕೇಳ್ ಕೌತುಕವನು ॥೧॥ (ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ ಪು.೪೯)

ಆದಡೆಲೆ ನೃಪ ಸೌಖ್ಯದಿಂದೆಮ್ಮನೀಗ ನೀ । ನಾದರಿಸಿ ಪಾರ್ಥನಂ ಕಂಡು ಧರ್ಮಜನ ಹಯ । ಮೇಧಕೆ ಸಹಾಯಮಾಗಿಹುದೆಂದು ಕೃಷ್ಣನವನಂ ತೆಗೆದು ತಕ್ಕೈಯಿಸಲು ॥ ಕಾದಿ ಮಡಿದಾತ್ಮಜರ ಶೋಕಮಂ ಮರೆದು ಮಧು । ಸೂದನಂಗೆರದಡೆ ಸಂತೈಸಿ ಮಗುಳಪ್ಪಿ । ಆ ದಯಾಂಬುಧಿ ವಿಜಯನಂಕರೆದು ಮೈತ್ರಿಯಿಂದಾತನಂ ಕೂಡಿಸಿದನು ॥೧॥ (ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ ಪು.೫೦)

ವಿಸ್ತರಿಪೆನಿನ್ನು ಮೇಲ್ ಕಥೆಯನಾಲಿಸು ನೃಪರ । ಮಸ್ತಕದ ಮಣಿಯೆ ಜನಮೇಜಯ ಧರಾನಾಥ ।ಹಸ್ತಿನಾವತಿಗೆ ಬಂದಸುರಾರಿ ಹಂಸಧ್ವಜ ದೇಶದಿಂದ ತಂದ ॥ ವಸ್ತುಗಳನವನಿಪತಿಗೊಪ್ಪಿಸಿದನಲ್ಲಿಯ ಸ । ಮಸ್ತ ವೃತ್ತಾಂತಮಂ ವಿವರಿಸಿರಲಿತ್ತ ಸುಭ । ಟಸ್ತೋಮ ಸಹಿತಜುನಂ ತಿರುಗಿದಂ ಬಡಗ ಮುಖಮಾಗಿ ತುರಗದೊಡನೆ॥(ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ ಪು.೫೧)

ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು

1. *ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ.* ***ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಾತಿ.*** *ಹಂಪಿ: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, 1995.*

2. *ಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಕುಕ್ಕಿಲ (ಸಂ.),* ***ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು.*** *ಮೈಸೂರು: ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, 1975.*

3. *ಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಪೆರ್ಲ,* ***ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ.*** *ಪೆರ್ಲ: ಕಾಸರಗೋಡು, 1990.*

4. *ಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಪೆರ್ಲ ಮತ್ತು ಇತರರು (ಸಂ.),* ***ಯಕ್ಷಕರ್ದಮ.*** *ಮುಂಬಯಿ: ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ(ರಿ) ಸುಧಾಮ ಸದನ, ಮುಲುಂದ್(ಪ), 1984.*

5. *ಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಪೆರ್ಲ ಮತ್ತು ಡಾ. ಹಾವನೂರ್ (ಸಂ).,* ***ಮಂದಾರ.*** *ಮುಂಬಯಿ: ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ (ರಿ) ಸುಧಾಮ ಸದನ, ಮುಲುಂದ್ (ಪ), 1986.*

6. *ಕೇಶವ ಭಟ್ ಬರೆ,* ***ಉದ್ದಾಮ.*** *(ಶ್ರೀ ಶ್ರೇಣಿ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ), ಕೈರಂಗಳ:(ದ.ಕ.) ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘ, 1986.*

7. *ಪಾಲ್ ಜಾಧವ್ ಡಿ., ನೂತನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗ ಪೀಠಿಕೆ. ಮುಂಡೋಡು : ಶ್ರೀ ಮೂಕಾಂಬಿಕಾ ಪ್ರಕಾಶನ, 1989.*

8. ಗೋಪಾಲಭಟ್ಟ ಶೇಣಿ, **ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ನಾನು.** ದರ್ಬೆ: (ದ.ಕ.) ಶ್ರೀ ಶೇಣಿ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ - ಕನ್ನಡ ಸಂಘ, 1981.

9. ದಿನೇಶ್ ಎಚ್ (ಸಂ), **ಯಕ್ಷವೈಭವ.** ಮಂಗಳೂರು: ಶ್ರೀ ಮಂಜುನಾಥೇಶ್ವರ ಕಾನೂನು ಮಹಾವಿದ್ಯಾಲಯ, 1990.

10. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್. ಡಿ.ಎಲ್. (ಸಂ.), **ಕೇಶಿರಾಜ ವಿರಚಿತ ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣಂ.** ಮೈಸೂರು : ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, 1958.

11. ನರಸಿಂಹಭಟ್ ಪಾದೆಕಲ್ಲು (ಸಂ.)**ರಂಗವೈಖರಿ.** ಮಿತ್ತನಡ್ಕ: ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ, ಕರೋಪಾಡಿ, 1981.

12. ನಾಗರಾಜ ಡಿ.ಆರ್., **ಅಮೃತ ಮತ್ತು ಗರುಡ.** ಬೆಂಗಳೂರು : ಪುಸ್ತಕ ಚಂದನ ವಿಜಯನಗರ, 1983.

13. ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ., **ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ (ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ).** ಬೆಂಗಳೂರು : ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, 1988.

14. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ ಎಸ್.ವಿ. (ಸಂ.)., **ಮಂಗಳಾವಲೋಕನ.** ಮಂಗಳೂರು :ಎಸ್.ವಿ.ಪಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಂಸ್ಥೆ,1976.

15. ಪಾವಂಜೆ ಗುರುರಾವ್ ಅಂಡ್ ಸನ್ಸ್, **ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ.** ಉಡುಪಿ : ಶ್ರೀ ಮನ್ಮಧ್ವಸಿದ್ಧಾಂತ ಗ್ರಂಥಾಲಯ, 1955.

16. ಪಾವಂಜೆ ಗುರುರಾವ್ ಅಂಡ್ ಸನ್ಸ್, **ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ.** ಉಡುಪಿ : ಶ್ರೀ ಮನ್ಮಧ್ವಸಿದ್ಧಾಂತ ಗ್ರಂಥಾಲಯ, 1882.

17. ಪುಟ್ಟಪ್ಪ ಕೆ.ವಿ. ಮತ್ತು ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ್ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ (ಸಂ). **ಕರ್ಣಾಟಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ.** ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನ : ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಇಲಾಖೆ, 1958.

18. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ. **ಮಾರುಮಾಲೆ.** ಬೆಂಗಳೂರು: ನ್ಯೂ ಸ್ಟಾರ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್, 14, ಕಾರ್ಕಳ ಹೌಸ್, ಸಾರಕ್ಕಿ, 1990.

19. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ. **ಕೇದಗೆ.** ಮಂಗಳೂರು: ಚಿತ್ರಾ ಪ್ರಕಾಶನ, 1990.

20. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ., **ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ (ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ).** ಉಡುಪಿ : ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, 1999.

21. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಮತ್ತು ಇತರರು (ಸಂ.) **ಗಾನಕೋಗಿಲೆ.** ಜೋಡುಮಾರ್ಗ: ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, 1985.

22. "ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಎಂ. **ಜಾಗರ** ಚೊಕ್ಕಾಡಿ (ದ.ಕ): ಸುಮನಸಾ ವಿಚಾರ ವೇದಿಕೆ, 1984

23. ಪ್ರಭಾಕರ ಶಿಶಿಲ (ಸಂ.) **ಬಣ್ಣ** ಸುಳ್ಯ(ದ.ಕ.): ಸ್ವಂತಿಕಾ ಪ್ರಕಾಶನ, 1980.

24. ಬೆಳ್ಳಾವೆ ವೆಂಕಟನಾರಾಯಣಪ್ಪ, **ಪಂಪ ಭಾರತಂ ಎಂಬ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ.** ಬೆಂಗಳೂರು : ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, 1990.

25. ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಇತರರು (ಸಂ.) **ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ.** ಮಂಗಳೂರು: ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರ ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, 1980.

26. ರಂಗನಾಥ ಶರ್ಮ ಎನ್., **ಶ್ರೀಮದ್ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣಂ.** ಉತ್ತರಕಾಂಡಃ (ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಸಹಿತ) ಬೆಂಗಳೂರು : ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ, ನರಸಿಂಹರಾಜಕಾಲೋನಿ, ೧೯೭೪.

27. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಎಂ(ಸಂ.) **ಗಮಕಕಲೆ.** ಬೆಂಗಳೂರು:ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, 1974.

28. ರಾವ್ ಬಿ.ಎಲ್ ಮತ್ತು ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್, **ಯಕ್ಷಪದ್ಮ.** ಮುಂಬಯಿ: ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ(ರಿ) ಸುದಾಮಸದನ, ನಂ. 1012, ರಾಜೇಂದ್ರ ಪ್ರಸಾದ್ ರೋಡ್, ಮುಲುಂದ್, 1991,

29. ವಿಜಯ ನಳಿನಿ ಆರ್ ಹೆಗಡೆ, **ತಾಳಮದ್ದಳೆ.** ಪುತ್ತೂರು, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, 1997.

30. ವಿವೇಕ ರೈ ಬಿ.ಎ. (ಸಂ), **ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಪುಟ.** ಮಂಗಳೂರು: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, 1996.

31. ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟ ಮಾಸ್ತರ್ ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು, **ಯಕ್ಷರಸ ಜೀವನ.** ಕಾಸರಗೂಡು : ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರ್ ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟರ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ, 1981.

32. ವೆಂಕಟ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಕೆ. (ಸಂ.) ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ. **ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು.** ಬೆಂಗಳೂರು : ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, 1985.

33. ಶಾಮರಾಯ ತ.ಸು. ಮತ್ತು ನಾಗರಾಜಯ್ಯ ಪ., **ಆದಿಪುರಾಣ ದೀಪಿಕೆ.** ಶ್ರವಣ ಬೆಳಗೊಳ : ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, 1991.

34. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, **ಯಕ್ಷಗಾನ.** ಮೈಸೂರು : ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, 1974.

35. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, **ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ.** ಪುತ್ತೂರು : ಹರ್ಷ ಪ್ರಕಟನಾಲಯ, 1957.

36. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ವಿ., **ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯ.** ಮೈಸೂರು: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ, 1971.

1. Abrams M.H., **A Glossary of Literary Terms.** Bangalore : Prism Books Pvt Ltd., 1993.

2. Aijaj Ahmad, **In Theory : Classes Nations, Literatures.** Bombay : Oxford University Press, 1992.

3. Andrew Gibson, **Reading Narrative Discourse.** London : The Macmillan Press Ltd., Houndmills, Basingstoke, Hampshire, 1990.

4. Antony Easthope, **Poetry as discourse.** London & Newyork: Methuen & Co. Ltd., 1983.

5. Asher, R.E.(Ed.) **The Encyclopedia of Language and Linguistics.** Oxford : Pergamon Press, 1994.

6. Anthony Kenny, (Ed) **The Oxford Illustrated History of Western Philosophy.** Oxford : Oxford University Press - 1994.

7. Barths Roland, **Image -Music - Text.** London : Fontana Paperbacks, 8 Grafton Street, 1977.

8. Catherine Belsey, **Critical Practice.** London and Newyork : Methuen & Co. Ltd., 1980.

9. Christopher and Norris., **Deconstruction, Theory & Practice.** London And New York: Methuen, 1982.

10. Cohin Fack, **Myth, Truth and Literature(Towards A true Post - Modernism).** Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

11. David Birch, **Style, Structure, And Criticism : Literary and Linguistic Stylistics.** Singapore : National University of Singapore, 1985.

12. David Daiches, **Critical Approaches to literature.** London : Orient Longman Limited, 1956.

13. Dyson (Ed) **Poetry, Critisism And Practice** : Developments since the symbolisis. London : Macmillan Education Ltd., Honndmills, Basing Stoke, Hanpshire Ra 21 2 x S.

14. Frank Kermode, **Poetry, Narratire, History.** UK: Basil Blackwell Ltd., 108 Cowley Road, Oxford, IJF, 1990.

15. Gururao V. Bapat., **Semiotics of Yakshagana**. Udupi : Regional Resources Centre for Folk Performing Arts, 1998.

16. John Peck and Martin Coyle, **Literary Terms and Critisism.** London : Macmillan, Macmillan Education Ltd., 1947.

17. Jonathan Culler, **Saussure.** London : Fontana Paperbacks, a division of the collins Publishing Group, 1976.

18. Jonathan Culler, **on Deconstruction, Theory and Criticism after structuralism.** London : Routledge and Kegan Paul Ltd., 1983.

19. Lucien Dallenbach, **The Mirror in the Text.** UK : Basil Blackwell Ltd., 108 Cawley Road, Oxford 0 x 4, 1JF., 1989.

20. Newton, K.N. **Theory into Practice.** London : Macmillan, Macmillan Press Ltd., 1992.

21. Peter J. Claus and Frank J. Korom., **Folkloristics and Indian Folklore.** Udupi: Regional Resources Centre for Folk Performing Arts, 1991.

22. Rajnath(Ed), **Deconstruction : a Critique.** London : Macmillan, The Macmillan Press Ltd., 1943.

23. Raman Selden, **The Theory of Criticism; From Plato to the present A Reader.** London and Newyork : Longman Group UK Limited, 1988.

24. Richard Harland, **Superstructurlism; The Philosophy** of **Staructuralism** and **Post - Structuralism.** London and Newyork: Mathen and Co Ltd., 1987.

25. Steven Best and Douglas Kellner., **Postmodern Theory: Critical Interrogations.** London : The Macmillan Press Ltd., 1991.

26. Susan Sontag, **Against Interpretation.** London : Vintage, Random House, 20 Vauxhall, Bridge Road, 1967.

27. Terence Hawkes., **Structuralism & Semiotics.** London : Methuen & Co. Ltd., 1977.

ಲೇಖನ

1. ಗೋಪಾಲಕಷ್ಣ ಭಟ್ ತೆಕ್ಕುಂಜೆ, **ಪಂಪನ ನಡೆ-ನುಡಿ-ಬಗೆ** (ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ, ಸಂ ಟಿ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸುಧಾಕರ, ಸಂ. ೫೬, ಸಂ. ೧) ಮೈಸೂರು : ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, 1974.

2. ಶ್ರೀಮತಿ ಎಚ್. ಎಸ್.(ಅನು:), **ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ** ('ಸಾಧನೆ', ಸಂ. ೧೪, ಸಂ ೪), ಬೆಂಗಳೂರು : ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ, 1985.